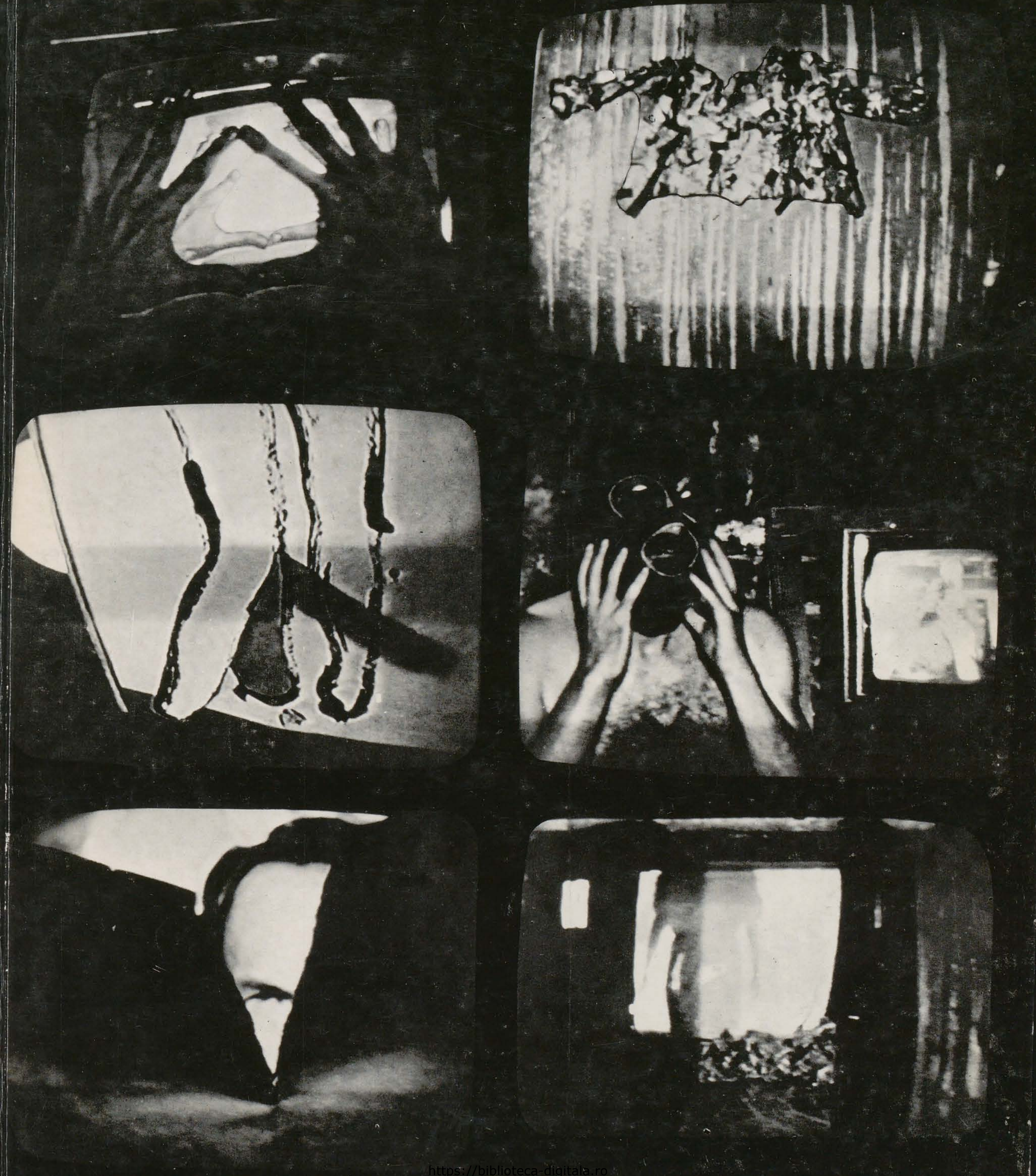
03/90

ARTA



https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

NR. 3/1990
ANUL XXXVII

ARTA

REVISTĂ
A UNIUNII ARTIŞTILOR
PLASTICI DIN ROMÂNIA

artificialul
l'artificiel
the artificial

ATITUDINI ATTITUDES	2	Naturalu şi artificialul Le naturel et l'artificiel The Natural and the Artificial	Chuang Tzu
PUNCTE DE VEDERE POINTS DE VUE POINTS OF VIEW	3	Despre artificial De l'artificiel On Artificial	Geta Brătescu
	5	Clasic şi contemporan în problema opoziţiei natural-artificial Classique et contemporain dans l'opposition naturel-artificiel Classic and Contemporary within the Natural-Artificial Contrast	Edmond Nicolau
	7	Mimesis şi artificial Mimesis et artificiel Mimesis and Artificial	Dan Mihălţianu
	8	Prima questio?	Anton Dumitriu
	9	Natură şi artefact La nature et l'artefact Nature and Artifact	Marin Gherasim
	11	Artificialul ca încercare de transcendenţă L'artificiel — essai de transcendance The Artificial as a Trial of Transcendency	Dragoş Galgoţiu
	13	Gravura ca artă aderentă la mass-media La gravure, art de la mass-media Engraving as a Mass-Media Art	Mihai Drişcu
	15	Fotografia La Photographie The Photography	Anca Oroveanu
	20	« Nivelele » oglinzii « Les niveaux » du miroir «The Levels» of the Mirror	Alexandru Chira
	22	Despre naturalitatea, culturalitatea şi transculturalitatea sunetului De la naturalité, culturalité et la transculturalité du son On Naturalness, Culturalness and Transculturalness of Sound	Octav'an Nemescu
	25	Meditaţia iconoclastă La méditation iconoclaste Iconoclastic Meditation	Anca Vasiliu
ISTORIA ARTEI HISTOIRE DE L'ART ART HISTORY	27	De la Arcimboldo la dadaism D'Arcimboldo à Dada From Arcimboldo to Dada	Pavel Şuşară
DIALOG DIALOGUE	29	Peisaj — dialog Paysage — dialogue Landscape — Dialogue	Tudor Nicolau
TEHNOLOGIE TECHNOLOGIE TECHNOLOGY	30	Iluzia programată L'illusion programmée Programmed Illusion	Marina Meilă
	32	Inteligenţa şi vizualul L'intelligence et le visuel Intelligence and Visual	Adrian Mihalache
	34	Un paradox al artificialului Un paradoxe de l'artificiel A Paradox of the Artificial	Marina Rusu
	35	Autonomia artificialului L'autonomie de l'artificiel The Autonomy of the Artificial	Dragoş Gheorghiu
ISTORIA ARTEI HISTORE DE L'ART ART HISTORY	36	Costumul istoric Le costume historique Historical Costume	Adrian-Silvan Ionescu
ESEU ESSAI ESSAY	38	Exoftalmia — Eşecul unei metode L'Exophtalmie — L'Echec d'une méthode The Exophtalmy — Fail of a Method	Călin Dan
EXPOZIŢII EXPOSITIONS EXHIBITIONS	40	« Proiectul Huma » sau despre «muzica sferelor » « Le projet Huma » ou « la musique des sphères » «The Huma» Project or «The Music of the Spheres»	Gheorghe V'da
COPERTA COUVERTURE COVER	I, IV		House Party I,II (1987, 1988) Video: Călin Dan, Teodor Graur, Iosif Kiraly, Dan Mihălţianu, Wanda Mihuleac, Andrei Oişteanu, Decebal Scriba, Nadina Scriba, Dan Stanciu
	II III		Ion Bitzan, Marilena Preda-Sânc Dan Mihălţianu

REDACŢIA:
str. C. A. Rosetti 39, telefon 13.13.80
cod 70205 Bucureşti 2

ADMINISTRAŢIA:
Uniunea Artiştilor Plastici
str. Nicolae Iorga 21, telefon 50.73.15; 50.71.80, 71118
Bucureşti 1 România

COLECTIVUL REDACŢIONAL:
Dan Grigorescu, redactor şef;
François Pamfil, secretar general de redacţie;
Călin Dan, Theodor Redlow, Adrian Guţă, Aurelia Mocanu — redactori

RESPONSABIL DE NUMĂR:
Dragoş Gheorghiu

PREZENTAREA GRAFICĂ:
Rodica Rădulescu

PREZENTAREA TEHNICĂ:
Gheorghe Matei

CORECTURA:
Ileana Savu

FOTOGRAFII:
Teodor Graur, Dan Mihălţianu, Mihai Oroveanu, Mihai Cratofil

ABONAMENTE: la toate oficiile poştale, factorii poştali şi la redacţia revistei ARTA, str. C. A. Rosetti, 39, 70205 Bucureşti 2, România

ABONNEMENTS; SUBSCRIPTIONS: Redacţia revistei « ARTA », str. C. A. Rosetti 39, 70205 Bucureşti 2, România

Costul unui abonament: lei 360 anual
Prix de l'abonnement: 38 US $ 12 numeros (compte 47.61.995.300.6. BRCE, mention spéciale pour la revue « ARTA »)
One Year Subscription Rate: 38 US $ (banking account 47.61.995.300.6. BRCE, please specify « for Arta » magazine)

Lei 39

TIPARUL ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ « ARTA GRAFICĂ »
Calea Şerban Vodă 133—135, Bucureşti, România

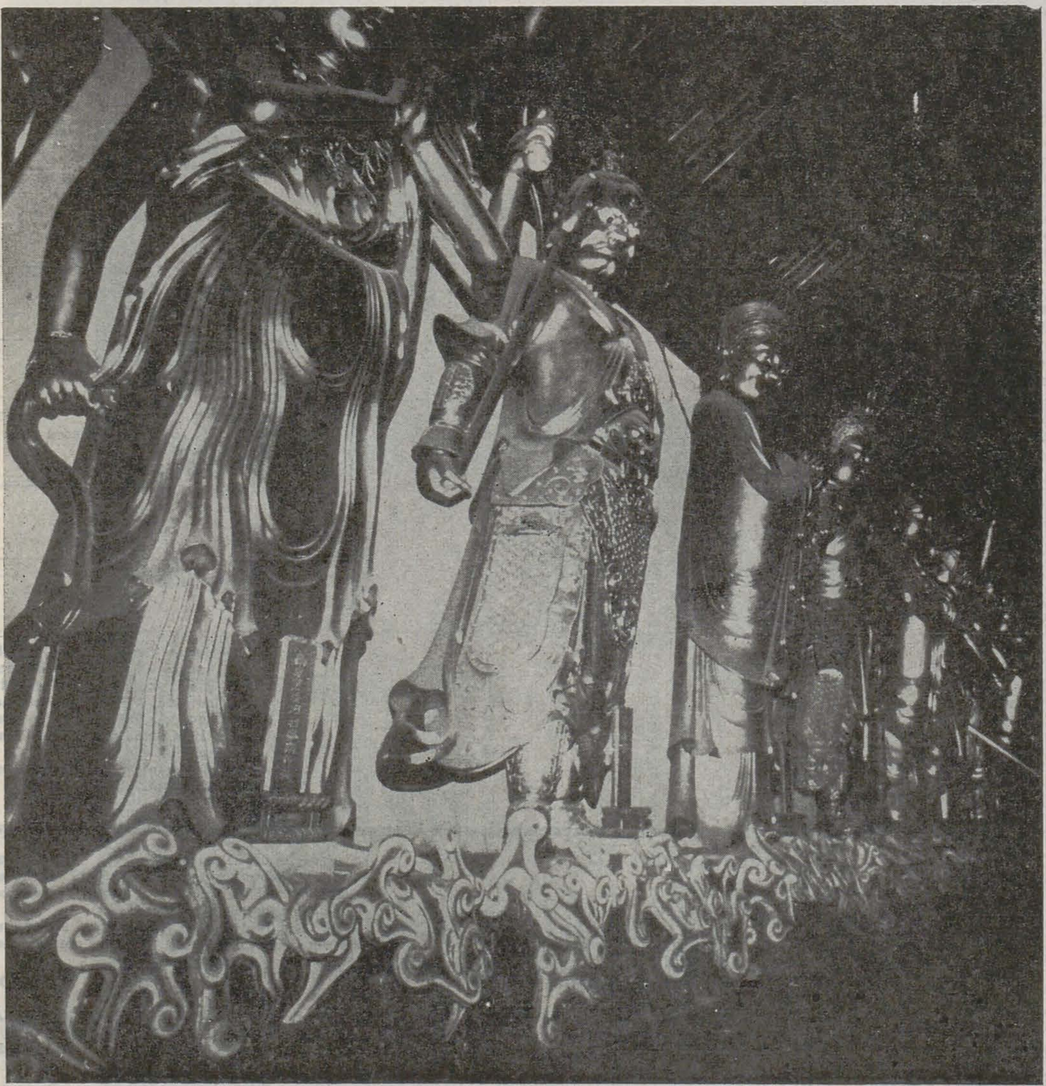
https://biblioteca-digitala.ro

Imagine de televizor (foto Teodor Graur)

naturalul și artificialul

chuang tzu

Tao este fără început și fără sfîrșit. Lucrurile se nasc și mor fără să aibă vreo permanență. Ele sînt cînd goale, cînd pline, fără să-și mențină o formă constantă. Anii nu pot fi prelungiți ; timpul nu poate fi oprit. Au loc procese de creștere și descreștere și fiecărui sfîrșit îi urmează un nou început.



Templu « Buddha de ad », Beijing (foto Teodor Graur)

Astfel putem vorbi de marea lege (a lui Tao) și de principiul pătrunderii și stăpînirii tuturor lucrurilor.
Viața lucrurilor trece ca un cal în galop. Fiecare mișcare aduce o schimbare și fiecare ceas o situație diferită. Ce trebuie să faci și ce trebuie să nu faci? Într-adevăr, fiecare lucru își urmează cursul său . . .
Astfel, s-a afirmat că naturalul stă înăuntru, artificialul în afară iar virtutea/te/sălășluiește în natural. Dacă cunoști cursul naturii și al omului, considerînd natura ca fiind fundamentală și rămînînd fidelă virtuții, te poți simți liber să mergi înainte sau să te retragi, să te închizi sau să te deschizi, pentru că întotdeauna există o reîntoarcere la esențial și la fundamental.
« Ce vrei să spui prin natural și artificial? » întrebă Stăpînul Rîului.
« Caii și vacile, răspunse Spiritul Oceanului, au patru picioare. Acesta este naturalul. A pune căpăstrul de gîtul calului, belciugul în nările bivolului — aceasta este artificialul. Prin urmare, s-a spus, nu lăsa artificialul să distrugă naturalul; nu lăsa efortul să distrugă destinul ; nu lăsa bucuria să fie sacrificată pentru faimă. Respectă cu sîrguință și fără greș aceste precepte și astfel te vei întoarce la inocența începutului. »

traducere de C. Cătuna

Chuang Tzu, Discourses on Tao
Theodor de Bary, et al (ed)
Sources of Chinese Tradition
(Columbia University Press 1960)
pp. 78—79

https://biblioteca-digitala.ro

despre artificial

geta brătescu

Transversînd noţiunea de *artificiu* m-am întors şi am refăcut de nenumărate ori primul alineat ; am ajuns la sfîrşitul drumului, mai bine zis am pierdut suflul, pe platforma unui text străin care şi singur mi se pare că rezolvă raportul acestei noţiuni cu derivata sa istorică, noţiunea de *artă*. Sfîrşitul a reverberat asupra începutului prin invocarea unei triade (marmura, omul, opera sculpturală) ce nu se încheie triunghiular decît doar prin « înşelăciune »: « marmura /.../ trebuie mai mult înşelată decît învinsă /.../ nu triumfă decît cedînd ».

• Artificiul este « înşelăciune » şi adoptare ; Prometeu ca şi Ulisse a fost un mare « artificier », în ei s-a recunoscut omenirea şi de aceea, din tot panteonul antic, ei au fost cei care au pătruns viabili în mitologia modernă.

• Artificiul se naşte în gîndirea combinatorie şi din aviditatea acestei gîndiri ... ce este, dar şi ce-ar mai putea fi ...

• Metodă, artificiul califică totodată obiectul.

• « Am obţinut cutare calitate a sunetului *printr-un artificiu* », spune muzicianul după ce a intervenit cu ceva discordant (absurd) în structura ori în « utilizarea ştiută a instrumentului său ; a obţinut astfel un sunet *artificial* faţă de sunetul originar şi cunoscut al aceluiaş instrument, a obţinut în domeniul său un spor de *artificialitate;* sunetul acesta nou raportat la cel originar este acum prin el însuşi un *artificiu*.

• Meşteşugul este marca artificiului.

• Cînd lucrul făcut este lipsit de această marcă, el nu e înregistrat ca semn al unei individualităţi sau/şi al unei comunităţi sociale, *marcate* la rîndu-le de civilizaţie şi cultură ; el nu e înregistrat ca *obiect*.

• În acest context, kitsch-ul apare ca un produs de joasă artificialitate: pentru că în marca ce-o poartă (el poartă o marcă) precumpănesc semnele vieţii uzuale « de bucătărie » ; dar numai marca, pecetea unui meşteşug specific îl face recognoscibil şi dezirabil. Kitsch-ul cînd ia schemele, poncifele culturii pentru consumul de masă, foloseşte legile ambalajului ; artificializează ce era dintru început artificial, « lustruieşte ».

• *Cultura este artificiu* şi *nu* artificială în raport cu natura umană ; ea face parte din natura umană.

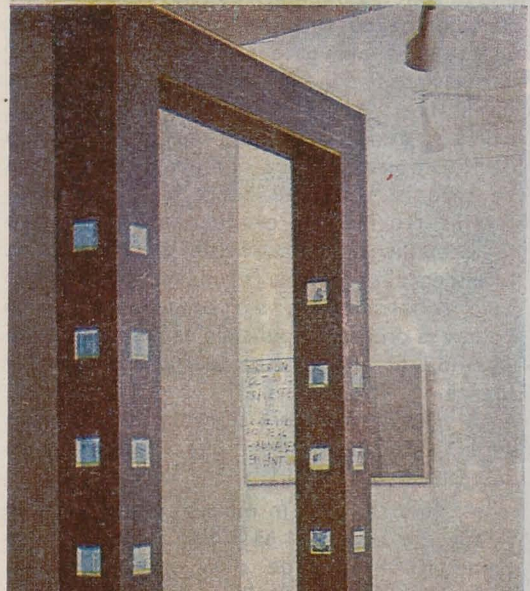
• Natura l-a creat pe om ca artificiu al ei. Omul este în mod natural artificial.

• Cel mai artificial dintre oameni este artistul (poetul). Artistul ia act de sine ca natură şi prin aceasta chiar se proiectează ca artificiu. Artistul trăieşte între oglinzi: «... artistul nu e artist decît cu condiţia de a fi dublu şi a nu ignora nici un fenomen al dublei sale firi ». (Baudelaire)

• Ce este meşteşugul? o serie de acţiuni coordonate de un proiect, acţiuni cultivate, o practică a gîndirii combinatorii. Nu există momentul gîndirii şi momentul practicii. Disocierea e pur retorică.

• Omul, natură şi totodată vis-à-vis de natură ; lingura vis-à-vis de mînă ; portretul, masca, machiajul, vis-à-vis de chip ; pantoful vis-à-vis de picior ; avionul vis-à-vis de pasăre. Nu pot înţelege noţiunile de civilizaţie şi cultură în afara gîndirii combinatorii manifestate prin meşteşug ; civilizaţia şi cultura sînt artificii în continuă prefacere, *opere deschise*.

• Preocupare de totdeauna, cîndva nenumită, acum disciplină în ascensiune, *designul* relevă conexiunea: civilizaţie-cultură. Civilizaţia, artificiul practic-funcţional (vis-à-vis de natură cu ale ei funcţii), încetează de a mai exista dacă lipseşte proiectul (demersul



MIHAI NAZARIE

J.P. SARTRE şi SIMIONE DE BEAUVOIR

https://biblioteca-digitala.ro

ILIE RUSU
ION BITZAN

spiritual, intelectual și moral totodată). După cum, dacă nu se sprijină pe civilizație, cultura este înghițită de natură (mă refer la partea joasă — cea mai naturală a naturii).

• Spectacolul des-artificializării ne-o dau orașele *pierdute* pentru civilizație și cultură, încetul cu încetul înghițite de praf, noroaie sau junglă.

• Artificialul apare o dată cu formele create pentru a fi simboluri și s-a manifestat de la început prin felul combinatoriu al gîndirii, fie al visului din care a purces. Idolii erau plăsmuiri compuse, om-pasăre, om-șacal, om-leu, etc.; sau, în figura unui animal fuzionau atributele bestiei respective și proiecția umanului în aceste atribute. Tipuri artificiale și sacre, de la ele a pornit metafora. O imagine care a traversat glorios Evul Mediu și pe care astăzi o regăsim în basme și în carnaval. Abia mai tîrziu, cînd grecii și-au concentrat atenția asupra valorilor lui somatice, omul a devenit coloana artificialității, mai frumos (modular) sau mai urît (capricios) decît l-a gîndit natura ; totodată ei au creat « sistemul de oglinzi », posibilitatea de-a obține reflectarea reflexivității ; au creat astfel omul singuratic, omul oglinzilor a cărui apariție modernă este dandy-ul.

« Gustul de neînvins al prostituției în inima omului din care naște groaza lui de singurătate. El vrea să fie doi. Omul de geniu vrea să fie *unul*, deci singuratic. » (Baudelaire, *Inima mea așa cum este*)

• Poe, Baudelaire, Oscar Wilde, Huysmans, Proust, Joyce au fost dandies ; mai recent, Borges ; el asimilează orbirea cu un artificiu radical prin care geniul pătrunde mai profund și definitiv în claustrarea sonoră dintre oglinzi. (Borges, *Cărțile și noaptea*)

• De la mască la statuar (arhitectonic): artificialul. Atunci cînd masca — în general vîrtejul panic al ornamentului — se lipește de arhitectură sau intră în arhitectură, artificialul izbucnește exultant.

• Artificialul înghite fantasticul și utopicul prin caracterul său mai general de *lucrare umană*.

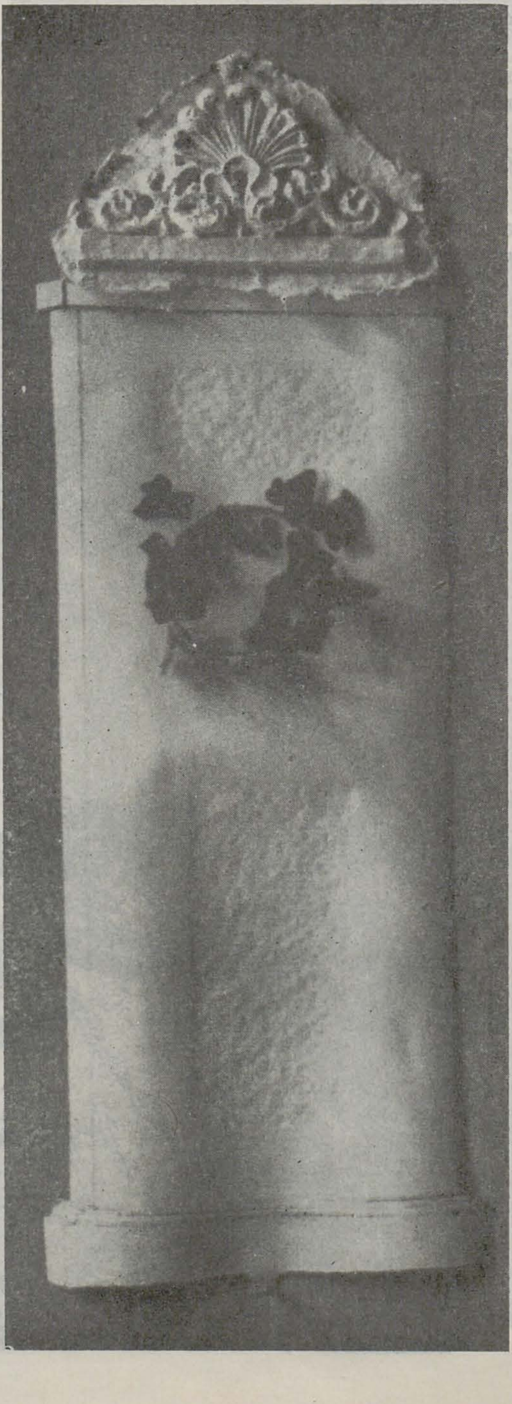
• De la natură: nuferi pe lac, la nuferi așezați într-un platou cu apă, la nuferi de hîrtie și la « *Nuferii* » lui Monet, iată o fabulă a cărei morală ne arată că, spre deosebire de fantastic și utopic, artificialul nu obligă la vreo dimensiune, el coboară la derizoriu și urcă la sublim.

• Dintr-un alt sistem de artificiu, artificialitatea derizorie se poate converti în artă. Este programul unor demersuri contemporane, al Noului Realism (cu toate antecedentele sale), al Popartei, Neodadaismului etc.

• Artificiul minimal și efemer, cum este modelarea nisipului într-o grădină japoneză, poate exprima despre o anumită viziune cosmică o anumită înțelegere a duratei.

• Spații artificiale-arhitecturi, arhitecturi cu artificiale perspective, artificiale arhitecturi-decoruri.

• Înțelegerea artei se face prin demontarea artificiilor ce-o constituie.



• Pînă acum am evitat termenul de *imaginație;* acestuia i l-am preferat pe acela de *gîndire combinatorie* care iese la suprafață din incitația lui *cum*. Necunoscutelor, și ele există, le convine mai mult termenul de imaginație. Voi cita din cartea lui Roger Caillois, *Eseuri despre imaginație* (capitolul III, *Poezie și vis, Moștenirea Pythiei):*

« . . . Se înțelege ușor cum o conștiință atentă premeditează arhitectura unui tablou, a unui sonet, a unei fugi. Ea știe în mod evident să combine cu sîrguință culorile, ritmurile, sunetele, să provoace o necesitate pentru a o satisface apoi, să compună surpriza și așteptarea /. . . ./ Dar această pricepere, oricît de desăvîrșită ne-am imagina-o, nu este decît ordonatoare. Ea administrează bogății pe care ea însăși nu poate să le producă. În plus, trebuie să prevedem efectele pe care le așteptăm de la artificiile ei. Nu văd ca inteligența să creeze vreodată materia pe care se străduiește s-o ordoneze, nici ca voința să creeze scopul spre care se hotărăște să tindă. Și una și alta nu sînt decît instrumente. »

« . . . *Din clipa în care cercetăm natura inspirației, observăm că ea nu face altceva decît să restituie.* » (s.G.B.)

« . . . În artă, ca și în morală, esențialul este să fugi de natură și să substitui legilor sale principii marcate de o rigoare deosebită. Natura este, în egală măsură, inamicul justiției și stilului. Ea sfarmă orice ordine care se bazează pe altceva decît pe constrîngerea impusă ori suportată, nu cunoaște alte modalități de a se exprima decît strigătul și suspinul. »

« . . . Reiese că este un mare pericol să exagerezi contribuția libertății în opera de artă, în timp ce este cu mult mai puțin riscant să o exagerezi pe cea a proiectului. De fapt n-ar putea fi total deliberat în ea, oricîtă grijă am avea / . . . /. Nu există nimic de la slovă la marmură care să nu opună o rezistență ce trebuie mai mult înșelată (recurgere metodică la artificiu, n.G.B.) decît învinsă, și în fața căreia nu triumfi decît cedînd. »

https://biblioteca-digitala.ro

clasic și contemporan în problema opoziției natural-artificial

edmond nicolau

1. *O viziune clasică*

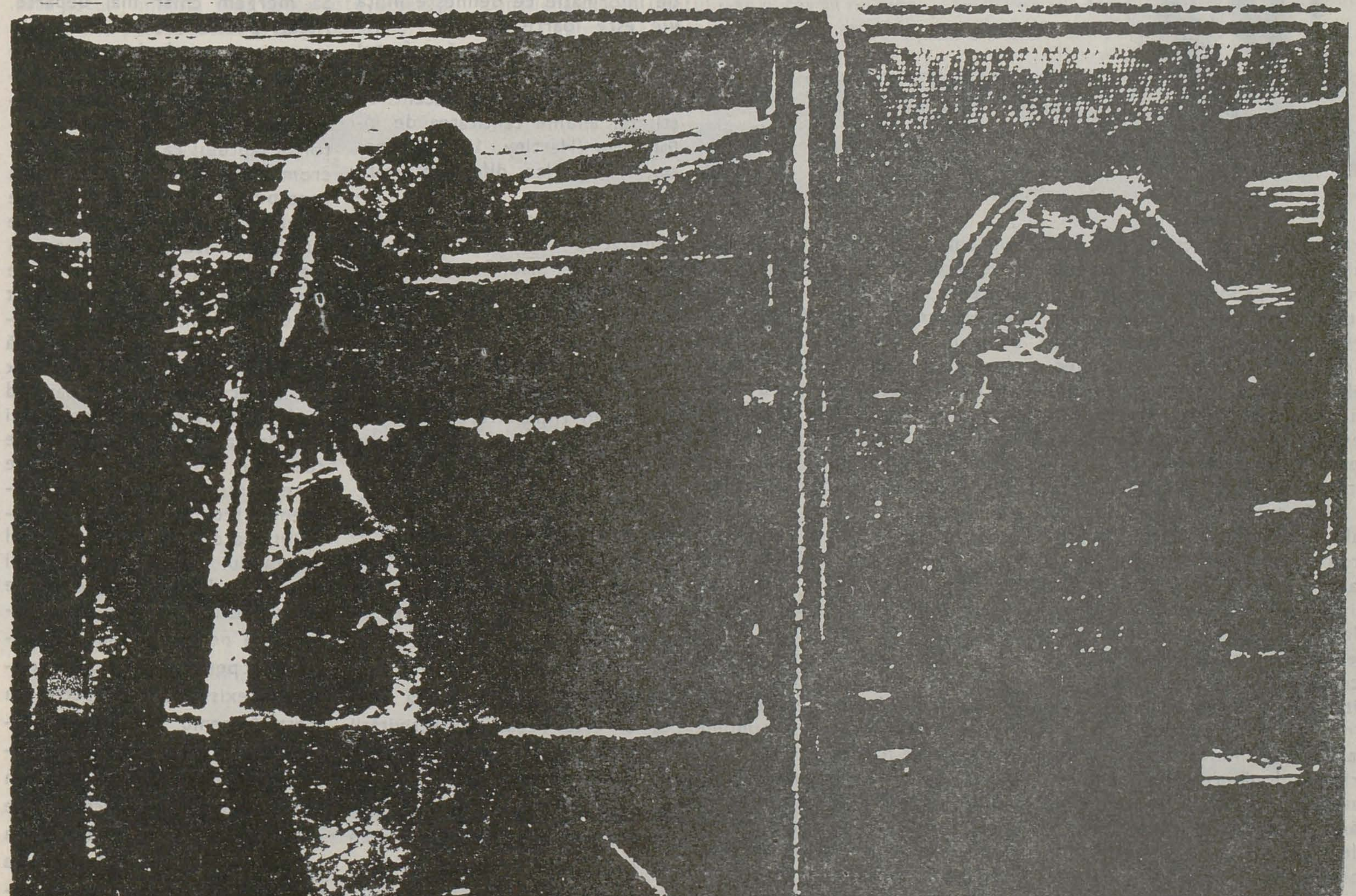
La prima vedere lucrurile par foarte simple: un pom este un obiect natural, în timp ce un pat — făcut din lemnul pomului — este un obiect artificial. Această distincție, natural/artificial, a fost studiată și de Aristotel, care o aprofundează în *Fizica* sa (Cartea a II-a, 192 b).

« Printre existente, unele sînt prin natură, altele prin alte cauze; prin natură animalele și părțile lor, plantele și corpurile simple, ca pămîntul, focul, apa, aerul; despre aceste lucruri și despre altele de același fel se spune că sînt prin natură. Ori, toate lucrurile despre care vorbim diferă în mod manifest de cele care nu există prin natură; fiecare existent natural are în el un principiu de mișcare și de fixitate, unele relative la loc, altele relative la creștere și scădere, altele la alterare. Din contră, patul, o mantie sau orice alt obiect de acest fel, ca lucru care are drept la acest nume, adică în măsura în care este un produs al artei, nu posedă nici o tendință naturală la schimbare, doar în măsura în care sînt de piatră sau de lemn sau de ceva mixt; căci natura este un principiu și o cauză de mișcare și de repaus pentru lucrul în care rezidă imediat, prin esență și nu prin accident. »

Textul poate fi rezumat astfel: obiectele ca mantaua sau patul sînt produsul artei, al meșteșugului; ele se opun celor naturale, care au în ele principiul de mișcare și de repaus. Pentru cititorul contemporan, obișnuit să gîndească în alte sisteme de referință, textul Stagiritului nu mai este satisfăcător: desigur, și pentru noi animalele sînt naturale, iar patul este un artefact. Dar avem *criterii certe* care să ne permită întotdeauna și fără greș să distingem naturalul de artificial?

2. *Opoziția natural-artificial într-o viziune modernă*

Vechea temă a opoziției natural-artificial continuă să preocupe pe gînditori — dovadă amplul studiu efectuat de geneticianul Jacques Monod (1910—1976), laureat al premiului Nobel (1965), care în lucrarea sa *Le hazard et la nécessité. Essai sur la philosophie naturelle de la biologie moderne* (Paris, Editions du Seuil, 1970) discută de-a lungul întregului capitol I exact această problemă a distincției între obiecte naturale și artefacte, adică între produse naturale și obiecte rezultate ca produse ale artei, ale industriei. El își pune problema de a defini



OLGA BIRMA

https://biblioteca-digitala.ro

prin criterii obiective și generale caracteristicile obiectelor artificiale, produse ale unei activități proiective conștiente, criterii care să permită deosebirea sigură a acestora de obiectele naturale, rezultate din jocul forțelor fizice. Aceste criterii trebuie să fie atît de precis definite, încît chiar și un calculator să poată să le aplice singur și fără greș. De exemplu, un calculator dotat cu astfel de programe, care ar fi dispus pe o navă spațială ce ar ajunge pe suprafețele planetelor Venus sau Marte, ar putea să ne informeze de natura obiectelor întîlnite acolo: sînt ele rezultatul activității unor ființe inteligente, sau sînt obiecte naturale?

La început Monod adoptă drept criterii două aspecte: regularitatea și repetiția. Pentru prima caracteristică, se pleacă de la ideea că obiectele naturale fiind formate prin jocul orb al unor forțe fizice multiple, care pot interveni în moduri foarte diferite, vor conduce la rezultate diverse, astfel încît obiectele naturale nu vor fi dotate cu forme geometrice simple. Din contră, obiectele artificiale, fiind rezultatul unei activității conștiente, vor prezenta un mare grad de asemănare unele cu altele. Cu precizarea că ne referim la aspecte macroscopice, deci la caractere ce corespund unor dimensiuni geometrice relativ mari, de la centimetrii în sus, spre metri. Această precizare este necesară deoarece la scară microscopică întîlnim structurile moleculare și atomice care sînt, prin însăși natura lor, deosebit de regulate.

Aparent aceste criterii corespund realității, dar un examen chiar și sumar ne arată că realitatea este cu mult mai complexă: cristalele sînt regulate, fiind totuși naturale: iar neregularitatea imobilelor dintr-un oraș ne îndeamnă, pe baza acelorași criterii, să afirmăm că imobilele sînt obiecte naturale.

Aceste exemple demonstrează dificultățile întîlnite spre a defini ceea ce intuitiv ne apare atît de simplu, anume opoziția natural-artificial. Concluzia lui Monod este următoarea: orice obiect artificial este rezultatul acțiunii ființelor vii, care, fără excepție, sînt « obiecte dotate cu un proiect pe care în același timp îl reprezintă în structurile lor și îl îndeplinesc prin performanțele lor (cum ar fi, de exemplu, crearea de artefacte) ». (*op. cit.*, p. 25) Această proprietate este numită de Monod *teleonomie* (telos = scop; nomos = lege). Lucrurile se complică, Monod ajungînd la concluzia că programul trebuia să țină cont și de istoria obiectului studiat. În timp ce artefactele sînt rezultatul unor forțe exterioare, ființele vii, ca și obiectele naturale, sînt rezultatul unor forțe interne în principal.

Dar iată că și aici apare o dificultate: cristalele sînt obiecte naturale, dar rezultatul acțiunii forțelor interne.

Ultimul criteriu pus în joc de Monod este acela de reproducere invariantă și de complexitate. Și cristalele și ființele vii se reproduc în mod invariant, dar cu diferența foarte importantă că în timp ce cantitatea de informație ce definește cristalul este foarte mică, măsurată în unități informaționale, cantitatea de informație ce definește ființa vie este foarte mare.

În treacăt să remarcăm faptul că Monod face să intervină o noțiune achiziționată recent de știință, anume cantitatea de informație (Hartley, 1924, Shannon, 1948). Iar diferența care pentru noi era, la început, calitativă, se transformă într-una cantitativă — ne referim la diferența viu-neviu. Pentru ființele vii, Monod adoptă următorul criteriu: capacitatea lor de a transmite în mod invariant, de la o generație la alta a programului teleonomic esențial, care constă în transmiterea invariantă a caracteristicilor speciei. În rezumat, J. Monod face să intervină în discuția sa trei noțiuni fundamentale: teleonomia, morfogeneza autonomă, invarianta reproductivă. Analiza efectuată de J. Monod este departe de a fi satisfăcătoare. De reținut este doar criteriul istoric: un obiect este artefact, dacă știm că el este rezultatul activității unei ființe vii. Astfel un baraj făcut de castor este un artefact ca și un cuib de rîndunică sau un tablou. Cu precizarea că se exclud din această categorie obiectele care sînt legate de reproducere: puiul de castor este produs de castor, dar fiind legat de reproducere, este obiect natural. La fel, oul produs de găină, chiar nefecundat, este un produs biologic, deci natural.

O dată în plus constatăm fragilitatea noțiunilor cu care operăm în limbajul comun.

3. *Naturalul/artificialul contemporan*

Fără îndoială că animalele sînt naturale — toată lumea e de acord, iar Stagiritul dădea animalele ca exemple de lucruri naturale. Dar de mult timp oamenii modifică animalele spre a face exemplare unice, inexistente în natură. Catîrul este un produs natural, dar tigronul — rezultat din împerecherea leului cu tigrul nu ar fi existat fără intervenția omului, capabil de a stăpîni glandele endocrine și produsele lor. La fel copiii rezultați din fecundarea *in vitro* și născuți în urma implantării ovulului fecundat în uterul unei femei purtătoare sînt sigur rezultatul unei intervenții a artei, a *tehne-ului*.

Să mergem chiar mai departe. Astăzi putem breveta ființe vii, inexistente mai înainte, obținute prin manipulare genetică. Se citează exemplul bacteriei capabile de a produce insulină, datorită faptului că în structura ei cromozomială s-a inserat gena corespunzătoare. Omul devine capabil de a sintetiza ființe vii, deci naturale, care au în ele principiul de mișcare și de repaus, au metabolism, se pot înmulți, dar sînt rezultatul tehnicii. Această cibernetică pe bună dreptate a fost pusă la index de ultraconservatori. Spărgînd vechile dogme ale despărțirii nete în natural și artificial, între ceea ce e « de la sine » și ceea ce e rezultatul unei activități conștiente, trebuie să admitem posibilitatea de a pune în circuitul naturalului poduse ale tehnicii omenești. Pînă unde se poate merge? Este greu de spus. Experiențe pe oameni sau pe animale sînt permise între anumite limite — existînd, în special în acest domeniu al ingineriei genetice, o foarte mare responsabilitate. Dacă sintetizăm un agent patogen care scăpînd de sub control afectează omenirea prin grave epidemii? Avem voie să facem monștri umani, hiperdotați intelectual, dar fără responsabilitate morală?

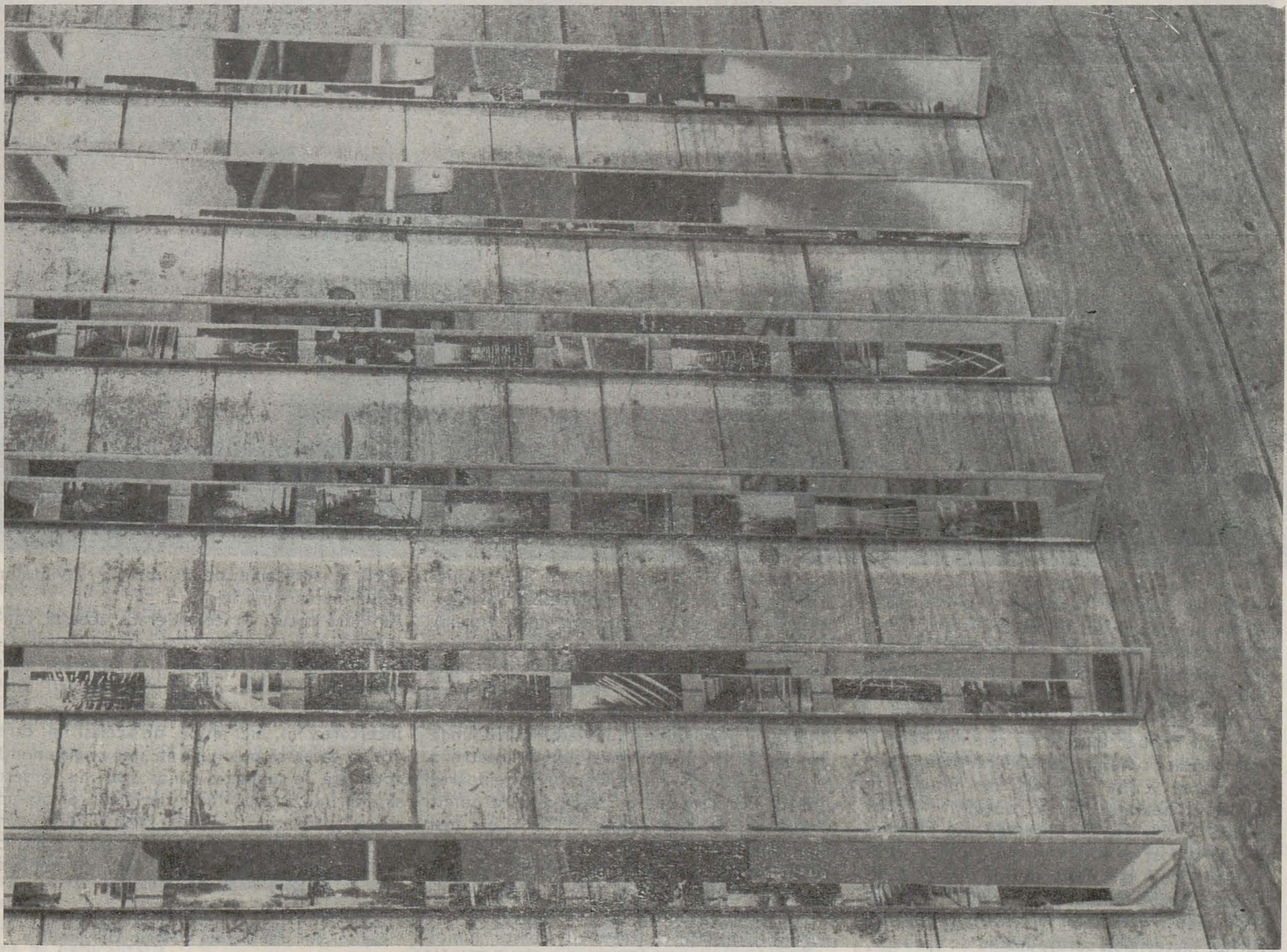
Drumul cunoașterii este nesfîrșit dar cel ce urmărește *numai* cunoașterea, fără a avea un dezvoltat simț moral, poate oricînd provoca dezastre.

https://biblioteca-digitala.ro

mimesis și artificial

dan mihălțianu

Artificialis (făcut cu artă) este atributul cu care definim tot ce este produs de mîna omului și cu care « într-o veselie » ne înconjurăm, iar arta este produsul care înmagazinează o doză sporită de artificial.
Deși la începuturile umanității diferența dintre produsele artistice și cele tehnice probabil că nu exista, este foarte straniu că ceea ce considerăm drept artă (a acelei perioade) este și astăzi în actualitate. Amprenta unei mîini, siluetele umane sau animale sînt teme ce umplu istoria artei de la pictura rupestră pînă la graffiti-urile contemporane și nu există, lăsînd deoparte aspectul ritual, decît o diferență nesemnificativă rezultată din mijloacele tehnice.
Primitivismul în artă este și astăzi o actualitate, pe cînd în tehnologie pare un nonsens (distanța dintre un vîrf de săgeată și o rachetă este totuși imensă, deși ideea este aceeași). Pe de altă parte, astăzi arta și tehnologia ca expresii ale artificialului se împletesc cu o forță pe care puțini dintre noi sînt dispuși să o recunoască, ele nefiind decît două mijloace ce uneori se confundă pentru a explora (inventa) realitatea, una urmînd « iraționalul » (muzele fiind mereu prezente), cealaltă « raționalul » și ajungînd frecvent la soluții ce uimesc prin similaritate. Păsările lui Brâncuși pot fi privite și ca realizări tehnologice, iar automobilele lui Bugatti ca obiecte artistice (exemplele pot fi numeroase). Explicațiile acestui fenomen sînt multiple de ambele părți și nu încercăm acum cu adevărat o analiză. Vrem doar să recapitulăm un concept filosofic platonician care ar putea să aducă unele lămuriri.
Arta, ca imitare a realului (mimesis) este un principiu conștientizat, probabil începînd cu antichitatea greacă.
Relația dintre natural și artificial capătă o altă importanță în momentul în care naturalul însuși este considerat ca o imitație, « o umbră a ideilor », iar problema se pune în stabilirea gradului în care imitația se află în raport cu « ideile ». Pornind de la imitarea naturii, arta nu ar fi decît o imitație de gradul trei.
Conștient sau nu (faptul s-ar putea să nu aibă mare importanță pentru creator), arta, în ultima sută de ani, se dezvoltă în mare pe trei coordonate, sub raportul mimesis-ului.
I. Imitația de gradul doi — transpunerea directă a « ideilor » nu prin intermediul naturii, cazul artei abstracte și tot ceea ce ține de ea.
II. Imitația de gradul trei — calea de mijloc ar fi cea clasică, deci o simplă imitare a naturii.
III. Imitația de gradul patru sau cinci, etc. — ultima direcție este momentul cînd arta devine imaginea imaginii unei imagini și așa mai departe, utilizînd mai multe medii: fotografie, video, laser etc. creîndu-se o sinteză între tehnologie și mijloace artistice tradiționale.
Mimesis-ul tehnologic (dacă putem vorbi de așa ceva) este un fenomen la fel de vechi și constant ca cel artistic. Chiar dacă și astăzi știința și tehnologia caută soluții « imitînd » fenomene și forme din natură, granița dintre artă și tehnologie nu va dispărea. Ea va fi doar mai puțin precisă, pentru că există întotdeauna o diferență între un avion care imită o pasăre și o sculptură care reprezintă o pasăre. Chiar în cazul unei instalații care reprezintă un avion publicul nu se va sui în ea și nu va aștepta să decoleze.



DAN MIHĂLȚIANU

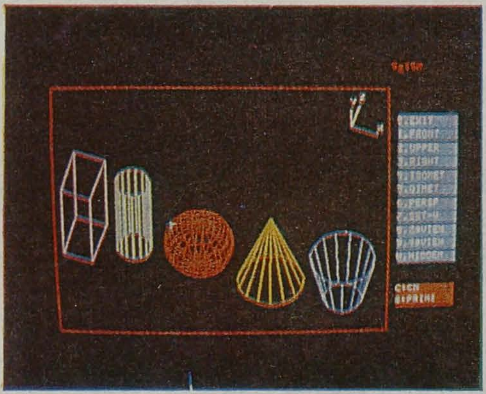
https://biblioteca-digitala.ro

MARINA MEILĂ
MAXIM HUȚIRA
MARILENA PREDA-SÂNC

prima questio?*

anton dumitriu

/../ filosoful și logicianul K. R. Popper /.../ a căutat să ajungă la « epistemologie pînă la obiectul cunoscător ». Pentru a ajunge la concluzia pe care o urmărește, Popper divide universul în care trăim în trei lumi: 1) lumea fizică, a obiectelor fizice și a stărilor fizice; 2) lumea experiențelor noastre conștiente, a stărilor mentale, incluzînd stările de conștiință și dispozițiile psihologice și stările inconștiente și chiar a modului de a acționa; 3) lumea conținuturilor logice ale gîndirii, a producției minții omenești (cărți, biblioteci, memoria computerelor și altele asemenea), lumea « conținuturilor obiective de gîndire », în mod special ale gîndirii științifice, poetice, și ale operelor de artă. El crede că « lumea a treia », cum o numește, are « o existență obiectivă și o autonomie față de celelalte două ». În sprijinul acestei teze încearcă să facă o apropiere între această «lume a treia și lumea platonică a ideilor », chiar o comparație cu concepția hegeliană a unui « spirit obiectiv », văzînd o înrudire cu teoria lui Bolzano, a unui « univers de propoziții în sine » și de « adevăruri în sine » și cu universul lui Frege», a « conținuturilor obiective de gîndire ». El discută diferitele obiecții ce i s-ar putea aduce de acei care cultivă un « realism naiv », sau de materialiști, fiziologiști, etc., anume că entitățile « lumii a treia » nu sînt în esența lor decît expresii simbolice sau lingvistice ale unor stări mentale subiective sau mijloace de comunicare.



Autorul pe care îl urmărim este însă de părere că această cunoaștere sau această poziție în materie de cunoaștere (status) este total independentă de orice afirmație, de orice opinie, de orice dispoziție particulară a individului, adică este o cunoaștere obiectivă, fiind un subiect cunoscător (...). Concluzia lui Popper este că autonomia lumii a treia permite omului o continuă autodepășire. În lucrarea « The Self and the Brain » el face o comparație între concepția lui și aceea a lui Platon, cu observația că filosoful grec ar fi fost primul care ar fi gîndit ceva analog cu cele trei lumi ale lui. Astfel după Popper, Platon deosebește în mod contrastant lumea « obiectelor vizibile » (lumea lucrurilor materiale), corespunzînd de aproape, deși poate nu complet, lumii lui numită « prima », și o lume a « obiectelor inteligibile » (în mod vag corespunzînd lumii a treia). În plus el vorbește de « afectele sufletului », sau « stări ale sufletului », care ar corespunde lumii « a doua ». Și acum să-l lăsăm pe Popper să vorbească singur: « Cu toate că lumea obiectelor inteligibile a lui Platon corespunde într-un fel (in some ways) lumii noastre a treia, ea este în mai multe privințe foarte diferită. Ea consistă în ceea ce el a numit forme sau idei sau esențe. (...) Cele mai importante esențe din această lume a formelor inteligibile, sau idei, sînt binele, frumosul și dreptul. Aceste idei sînt concepute ca mutabile, atemporale sau eterne și de origine divină. În contrast cu aceasta, lumea noastră a treia este făcută de om (man-made) în ceea ce privește originea ei, o sugestie care ar fi șocat pe Platon. Mai mult, deși eu accentuez importanța obiectelor lumii a treia, nu cred că sînt esențe; adică nu atribui nici un *statut* obiectelor sau referirilor la conceptele sau noțiunile noastre ». Atunci cum mai poate fi lumea a treia o lume platonică? Speculațiile lui Popper, pentru a ajunge la o lume în sine, analogă aceleia a lui Platon (Kósmos noétos), nu par astfel decît o strădanie de a impune cuvintelor roluri pe care nu le au.

Am luat totuși în considerare această concepție, pentru a arăta că și oameni de formație neopozitivistă (deși el și-a schimbat mult poziția) au simțit nevoia descoperirii unei lumi fără subiectul cunoscător. Dar nici încercarea lui, nici altele, de același fel, care vor să găsească o « lume în sine », autonomă total față de subiectul cunoscător, nu reușesc să exprime această lume decît tot printr-un subiect necunoscător. Așa a făcut și Eddington cînd a vrut să vadă sfîrșitul lumii « într-o radiodifuziune » universală, fără un subiect care să o vadă.

* capitol din manuscrisul « Homo Universalis ».

https://biblioteca-digitala.ro

natură și artefact

marin gherasim

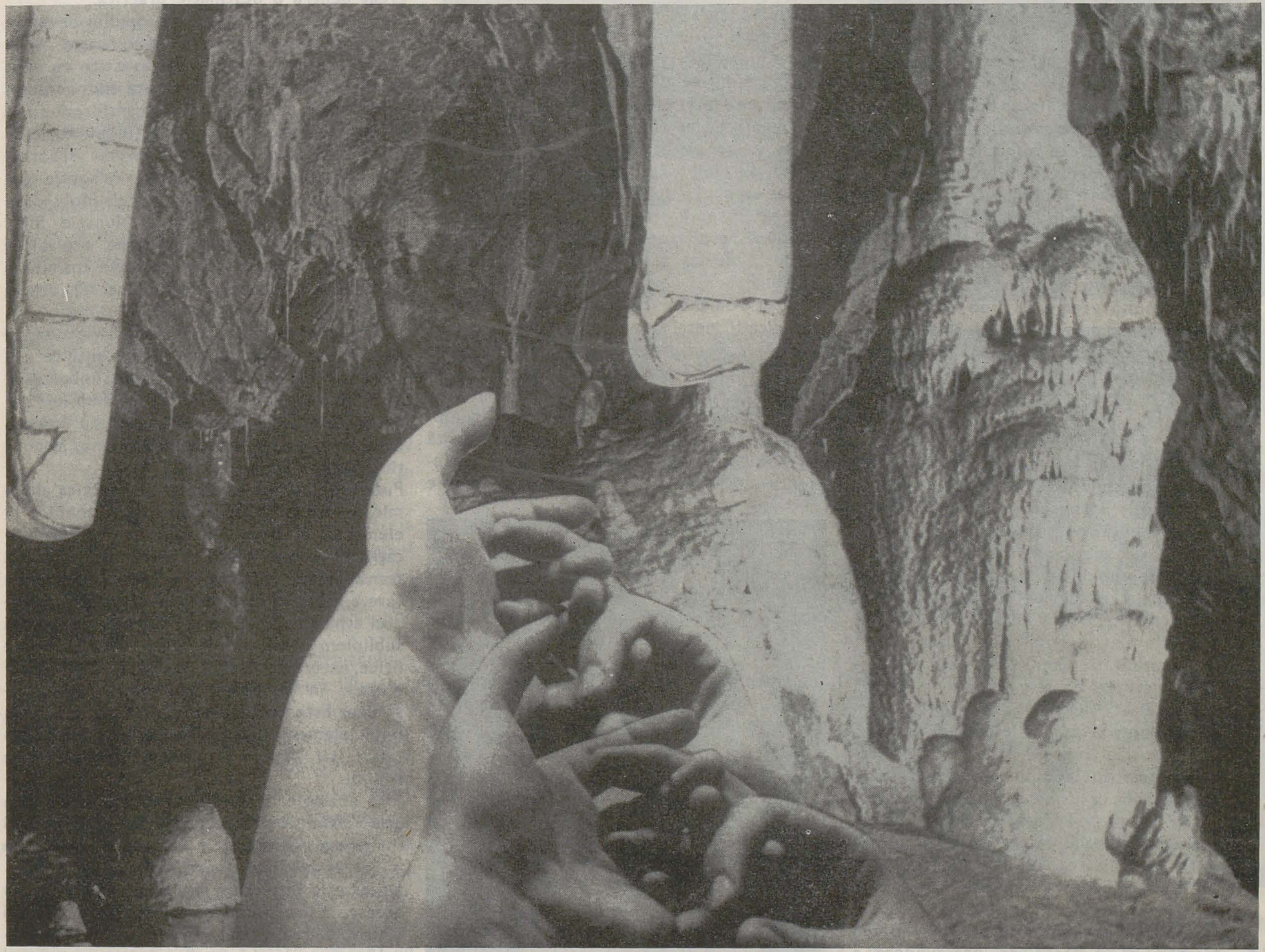
Într-o judecată de primă instanţă, tot ce nu este natură (natural) aparţine artificialului, lumii artefactelor. Judecata se dovedește însă a fi prea simplu tranșantă. La o judecată mai de adîncime vom observa o relaţie intimă între artefact și natură, relaţie mijlocită de natura duală a omului, care prin trup aparţine naturii, iar prin spirit artificiului, culturii, vieţii sociale etc. pentru ca pe o treaptă mai înaltă, aspiraţia la îndumnezeire să-l situeze dincolo de naturalitate ca și de culturalitate proiectîndu-l în transcendentalitate.

Vom observa de asemenea că, cu cît omul este mai integrat cosmosului, mai apt să depășească antinomia spirit-natură (fără a se confunda prin aceasta cu natura, ci intrînd doar în concordanţă cu marile ei ritmuri, sensuri), cu atît produsele sale, artefactele sale vor fi mai puţin străine de un anume sens al naturalităţii.

Cu alte cuvinte, prin spirit, prin spiritul împăcat cu natura, intrat în concordanţă cu aceasta, artefactul tinde să se « îmblînzească », să se « naturalizeze », să iasă din condiţia de « ciudăţenie a lumii », devenind o expresie particulară a ei, un produs *mediat* al ei. De altfel panteismul orientului a netezit calea acestei integrări a fiinţei umane (și implicit a produselor spiritului său) în « marele tot », dar filosofic vorbind, se știe, această integrare ignoră distincţia ontologică între creator și creatură egalizîndu-le, făcîndu-le astfel indistincte. Omul ca fiinţă creată ca și natura creată sînt confundate din această perspectivă cu realitatea increată a divinităţii, ceea ce este un nou sens logic. În cultura « raţionalistă » europeană, de la Renaștere în mod special, opoziţia dintre spirit și natură, discordia dintre trup și spirit subzistă tenace, fiind una din marile surse ale tragismului european. Omul smuls din marea unitate cosmică, excomunicat prin neliniștea sa faustică din raiul unităţii primordiale, s-a văzut izolat și chiar opus prin spirit în chip violent acestei mari înţelepciuni proteguitoare a lumii. Produsele sale vor purta din această perspectivă stigmatul și blestemul artificialului, al artifexului rupt de tot ce este natură, natural, naturalitate.

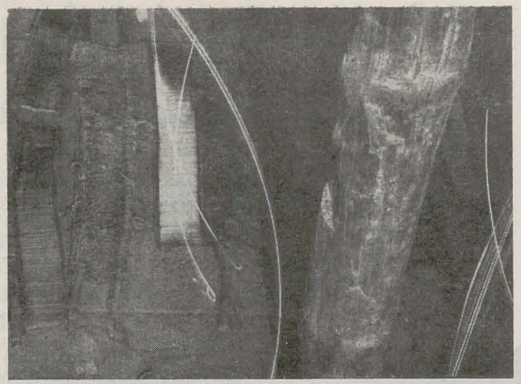
Va trebui abordată din nou perspectiva creștină, care să integreze din nou omul și « creaţiile » sale în univers, să-l reconcilieze cu lumea. Dumnezeu întrupat, Dumnezeu-om, face posibilă osmoza spiritualităţii cu natura, redă omului șansa redobîndirii unităţii, integralităţii sale. Într-o viziune modernă, laică, cu cît omul pătrunde mai mult în « starea de neascundere a fiinţei » (cum spune Heidegger), cu cît se apropie de sensurile ei profunde, cu atît se integrează prin spirit în marea unitate a lumii căreia îi este aparţinător și oglindă totodată. Prin opera de artă, artistul are șansa de a se situa în (întru) adevărul Fiinţei, de a fi mărturisitorul ei.

Heidegger face o fină distincţie între natura de ustensil și cea de operă de artă, aceasta transcendîndu-și pura valoare de alcătuire, prin calitatea de purtătoare a adevărului Fiinţei. « Esenţa artei ar fi așadar aceasta: punerea-de-sine-în-operă a adevărului fiinţării (. . .) Artele care produc asemenea opere se numesc, spre deosebire de artele



MARILENA PREDA-SÂNC

https://biblioteca-digitala.ro

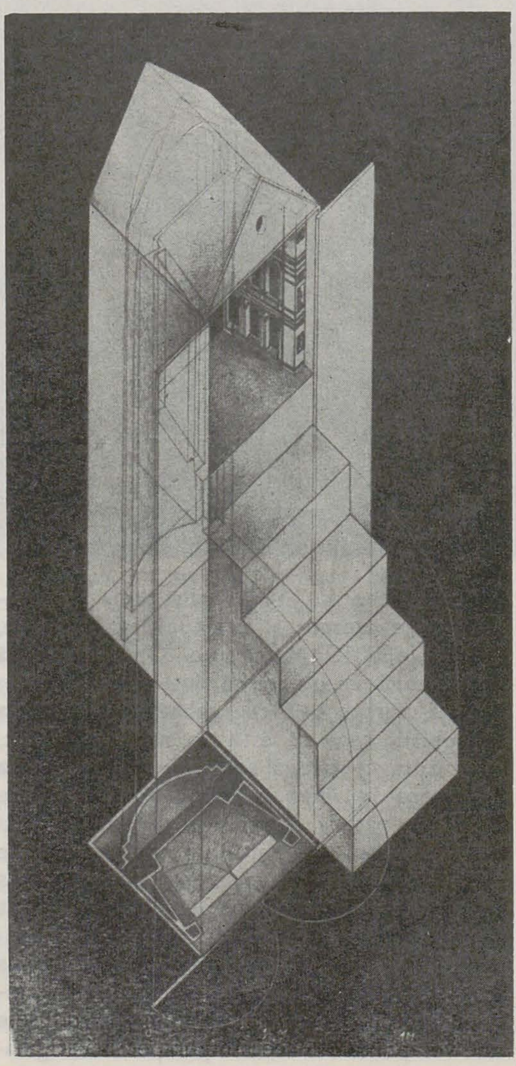


meșteșugărești care *confecționează ustensile* (s.n.), arte frumoase ». Dar cum ajunge opera de artă să devină din una pur obiectuală, una purtătoare de frumos și adevăr? Printr-un act de adîncă intimitate cu natura lucrurilor, printr-un act simpatetic, de adecvare la esența lor ascunsă. « Redarea a ceea ce există, afirmă Heidegger, reclamă, ce-i drept, concordanța cu ceea ce ființează, potrivirea cu aceasta ; *adequatio* spune evul mediu (. . .). Concordanța cu ființarea este considerată de multă vreme ca fiind esența adevărului. » O afirmase de altfel și Giambattista Vico în secolul XVII într-un aforism plin de adîncime: « Ordinea ideilor trebuie să meargă potrivit cu ordinea lucrurilor ». Vom observa că adequatio poate fi extins de la arta de imitație a ceea ce există, la imaginație și chiar la anticipație (mimesis-ul aristotelian presupunea și această dimensiune a posibilului). Produsele spiritului (opera de artă în esență) ce lucrează în sensul adevărului, în « concordanță cu ființarea », vor ieși astfel de sub incidența artefactului pur (condiție prin excelență a ustensilului, a obiectului utilitar), dobîndind prin calitatea lor de « adeveritoare ale adevărului ființei » o nouă naturalitate. Condiția lor strict materială de « realități confecționate » le raliază ideii de artefact ; sensul lor de realități prin care « survine adevărul » le conferă statutul de adeveritori ai Ființei, prin care se integrează acesteia dobîndindu-și o subtilă naturalitate. « Abia ca urmare a acestei păstrări -adeveriri opera se oferă (în ipostaza de lucru creat) ca reală, ca cea care acum este prezentă în calitatea ei de operă. » Dar, precizează Heidegger « Nu este vorba de a da în vileag faptul că « cineva » fecit, ci simplul factum est trebuie ținut prin operă în deschis: că o stare de neascundere a ființării a survenit aici (. . .) ». Opera de artă ca loc al « neascunderii ființei » iese astfel de sub zodia artefactului pur devenind prin adevărul pe care-l mărturisește parte organic integrantă a Ființei. Astfel opera de artă deține o natură dublă, complementară: pe de o parte esența ei ține de « faptul de a fi creat » (esența de artefact) ; pe de altă parte acest fapt este transcens prin calitatea de purtător al adevărului Ființei, de mărturisire moral spirituală.

★

Din perspectivă creștină, obiectul aparținător naturii pămîntești (vinul, pîinea) își schimbă natura, devenind esențial altceva, se transubstanțiază (după mărturisirea lui Dositei — sec. XVII) prin investitură divină în actul Euharistiei, devin prezențe *reale* ale divinului, ale jertfei sale ispășitoare pentru oameni. Este cazul suprem în care un obiect ce aparține naturii (pămîntești), păstrîndu-și toate atributele naturalității, *devine în același timp* prezență contingentă a lui Dumnezeu. Putem observa că mutații ontologice săvîrșite însă la altă scară sau cu altă semnificație, în care obiecte reale capătă sens, semnificație spirituală sau dimpotrivă în care transcendentul ia chipul obiectului natural ori a artefactului uzual, sînt adesea întîlnite în istoria spiritualității umane. În comunitățile umane primitive practicante ale magiei, sînt frecvente cazurile în care obiectul uzual, artefactul cu întrebuințare practică, devine adesea printr-un act de transgresare semnificantă, ontologică, obiect purtător de semnificație cosmică, purtător de puteri supranaturale. Este un proces de investire magico-simbolică prin care *stîlpul*, *poarta*, *casa*, *piatra* ș.a. devin agenți ai divinului, purtători de semnificații extranaturale.

În satul românesc tradițional investirea cu semnificații metafizice a unor obiecte create de om sînt frecvente. *Fîntîna*, *poarta*, *casa* ca și *locul de casă* (care poate fi *loc bun*, *loc rău* sau *loc ferit*, după cum afirmă Ernest Bernea), *vatra*, *curtea*, *drumul* (sau întretăierea drumurilor), *hotarul satului*, *puntea*, *podul*, capătă semnificații morale faste sau nefaste, benefice ori malefice în viața omului, în funcție



DAN MIHĂLȚIANU
Colectiv: ALEXANDRU FLORIN COLPACCI
IOAN ANDREESCU
VLAD CAIVORONSCHI
ADRIAN IONESCU
CLAUDIU PANAITESCU

de factori complecși și multipli pe care nu-i numim în acest context. Importantă rămîne situația de ambivalență pe care o dobîndește *artefactul uman ce devine purtător de sens*, prin care în mentalitatea unei anume comunități își schimbă însăși condiția de obiect creat pentru o destinație practică.

Am amintit de artefacte ale omului devenite elemente purtătoare de semnificație. Vom numi elemente din natură investite cu atribute ce le schimbă, în credința unor comunități umane, statutul natural, transformîndu-se în elemente ale unei construcții spirituale cu funcție simbolică: *arborele* (devenit Arborele mistic, Arborele străbunilor, Arborele cunoașterii binelui și răului), *muntele* (dobîndind atributele unui loc sacru — Muntele Sfînt devenit simbol cosmic totalizant, echivalent piramidei, artefact cu semnificație cosmică) ; *apele* (Nilul, Gangele ca fluvii sacre), *astrele* etc.

Aceeași transformare o dobîndesc viețuitoare ale naturii investite cu puteri magice ori sacre: *șarpele* (cu întreaga, vasta sa simbologie), *boul* (Boul Apis), *bufnița*, *porumbelul* ș.a. (exemplele sînt exponențiale și au valoare de simptom ; aici nu este locul unor analize simbologice propriu-zise).

Putem de asemenea aminti de practica alchimică a transformării elementelor chimice în elemente prețioase, în aur, dar și semnificațiile morale ale alchimiei, de aspirația transformării spirituale a omului, de purificare a acestuia în interiorul și prin intermediul athanorului cosmic. Pentru tema noastră subliniem ideea transformării unor elemente fizice, naturale — sulful, mercurul — în agenți morali, în simboluri ale unor forțe antagonice. Este ceea ce s-a numit transmutarea unui element natural, material, într-un artefact cu funcție moral-spirituală, într-un simbol.

Prin analogie, arta înfăptuiește la rîndu-i un act « alchimic » întrucît, lucrînd cu convenții imaginate, folosindu-se de materii artificiale — întreg edificiul operei este un artificiu — țintește la înțelesuri moral-spirituale și prin aceasta la integrarea în marea ordine naturală a firii. O realizează uneori la modul fizic — arhitectura de tip grotă — în care artefactul construit dobîndește în mod expres atribute ale naturalității (caracterul « brut », accidentalitate, evitarea suprafețelor drepte și a unghiurilor drepte, contopirea cu mediul natural etc.).

★

Problema artefactului, a artificialului și naturalului este mult prea vastă pentru a putea fi epuizată într-un eseu. Omul însuși este natură și spirit, corp și duh, natură îndumnezeită prin spirit. Artefactul, am arătat, dobîndește prin om dimensiuni ale naturalității, după cum naturalul devine supranatural, se transformă într-un « artefact al spiritului » în meditațiile acestuia asupra tîlcurilor ascunse ale lumii.

https://biblioteca-digitala.ro

artificialul ca încercare de transcendență

LIE STELA

foto MIHAIL CRATOFIL

dragoș galgoțiu

Memoria și sugestia, imaginarul, visul și prezumția, starea de grație ce guvernează marile intenții, emoția gestului sacru și fascinația obscurității, a nedefinitului, poezia fulgurantă și transparența imaginii reflectate în oglindă, evadările iraționale, farmecul metamorfozelor și arabescurile inutile ca joc al inteligenței în tulburată stare de căutare, în satisfacție și libertate, utopiile, un amestec prolix de impresie și dorință, de străluciri și ocultări intermitente, se adună cu o senzualitate specifică, efemeră, în cîmpul imaterial, ca o adiere, al artei.

Îndepărtat, despărțit și legat de materia aceasta lipsită de gravitație prin reciprocă iubire și nevoie de atingere, ca două lumi stînd față în față, e pămîntul ferm, din rocă vulcanică, al marilor mituri.

« Structurile antropologice ale imaginarului » descrise sau inventate de Gilbert Durand, raiurile de simboluri emanate mereu de nucleul mitic, legendele, bestiarul, astrologia, heraldica, grotele cu mistere, bîlciul și teatrul, gustul asianic al împerecherilor fantastice dintre îngerii formei și Luciferul ascuns, cu coarne de taur, din labirintul tuturor căutărilor noastre, definesc un alt spațiu, purgatoriu sau Styx între lumea himerelor subiective și acea Atlantidă în care se coagulează mitul, un purgatoriu ca o mare trecere, un mod de existență în care memoria, uitarea, speranța, ca aripi ale spiritului și colaci de salvare pentru suflet, tulburate de apropierea, de răsuflarea marilor mituri, se topesc, se contorsionează, iau forme neașteptate, bizare, de parcă ar arde.

Între teamă și o fericire escatologică, în aerul tare al misterului cosmic, natura artificială se concentrează în obiectul totemic, hieroglifă a spiritului și semn al lumii, dezvăluind transcendența prin marea putere a invenției, a spiritului revoltat de neputințele unei realități imediate, tactile, digestivă și amenințată de moarte, de tristețea vieții cotidiene.

Materia metamorfozată în spirit și sublimată în formă, obiectul totemic are puterea de seducție a realităților obscure, virgine, care ne înconjoară.

Comparativ cu totemul, imaginația, marcată de fragmentarismul percepției individuale, îmbolnăvită de gustul pentru detaliu, de hipertrofiile parțiale și de lipsa de coerență, cu toată puterea de sugestie pe care o are și cu toate energiile subterane care o poartă, e incapabilă de a acoperi realitatea, nu se poate opri din marea ei fugă, anulînd momentele de sinteză.

Teatrul, paradigmă a naturii artificiale, imago mundi naivă, miniaturizată și aparent ridicolă, dar și utopică tentativă de depășire, de perfecționare a lumii, se concentrează în jurul corpului uman ce se transformă aici, în mijlocul spectatorilor, devenind spirit, metaforă, sugestie, ca prin miracol.

Actorul pe scenă se exorcizează, se modifică sublimîndu-se pe sine, încercînd să fie realitate estetică, se tulbură, se îmbogățește prin magia gestului sacru, prin creativitate și prin tensiunile ascunse, printr-o frică specifică, purificîndu-se în cele din urmă în impactul cu spectatorii. Pătruns de forțe iraționale, el se comportă în esență artificial chiar și atunci cînd mimează convingător realități triviale, cînd încearcă să mintă, cînd se relaxează, cînd se vrea adulat, iubit ca persoană, cînd domină prin tehnică și triumfă ușor, căci

https://biblioteca-digitala.ro

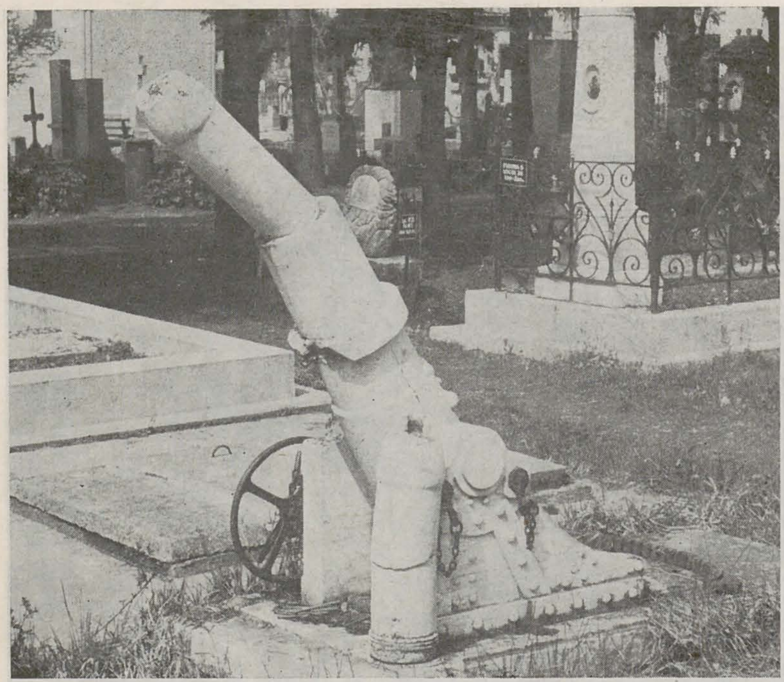


foto MIHAI OROVEANU

DINU NEAGOE şi MARTIN NEUBAUER (« LITTLE SHOP OF HORRORS », Regia Jürgen Schwalbe, Theater Casa Nova, Essen, febr. 1990)

mai puternic decît el e secretul ce naşte starea aceasta de spirit, puterea pe care o poartă cînd este pe scenă, pe care o declanşează aproape inconştient, o putere a sugestiei care depăşeşte cu mult realitatea imediată, înnobilînd atît intenţia fericită cît şi gesturile bolovănoase, rudimentare. Un mare personaj, ca o umbră, se află în spatele personajului din poveste, aureolînd cîteodată actorul, ajustîndu-l, obligîndu-l să fie preotul de care cei care asistă la spectacol au în clipa aceea nevoie, inventînd ritualul, un alt artificiu, care la teatru nu se poate repeta niciodată, fiind inefabil.

Anatomia artificială a spectacolului de teatru e dominată de natura sacră a instrumentelor teatrale: masca, costumul mască, masca comportamentală, scenariul mitic, ce se ascunde în spatele textului dramatic, cortina, ca prag între cele două realităţi care se reflectă una în alta şi ca mască a iluziei figurate pe scenă, recuzita încărcată de empatie şi mulţimea de totemuri mărunte ce populează locul desfăşurării actului scenic. Esoterismul decorului de teatru, esoterismul poeziei dramatice şi al rostirii dramatice, hermeneutica gestului fizic şi metafizica timpului scenic, compun « hărţi ale misterului », cum ar spune Hocke. Artificiul traseelor ce figurează aceste hărţi este pregnant, tipic. Puterea de a imagina ori de a provoca acest artificiu se confundă ades cu poezia actului teatral ori cu fenomenul propriu-zis.

Cred însă că structura nu reprezintă decît un fel de protocol şamanic în vederea prezentării elementului specific, de personalitate, cu maximă putere de seducţie în actul teatral: Obiectul.

Importanţa prezentării « obiectelor teatrale », în aplauzele spectatorilor, aminteşte de procesiunile egiptene în care zeii, scoşi din templu, erau purtaţi cu barca în prezenţa mulţimii. Capetele de animale legate fantastic de corpul uman, rigiditatea gesturilor şi culorile neverosimile, materialitatea şi dimensiunea, amestecul de real cu ireal, amplificînd misterul, se regăsesc ca o amintire difuză în personaje, întreţinînd atît misterul măştii, al compoziţiei teatrale cît şi emoţia actorului în întîlnirea cu personajul, dînd strălucire recuzitei, decorului, investindu-le cu un spirit antropomorf, similar cu cel al vechilor zeităţi, căci ce altceva decît o gură a lui Moloh este orice scenă de tip italian, înghiţind timpul, fiinţe şi lucruri, în timp ce acestea se zbat, rîd şi vor să trăiască.

Realismul, mimetismul, sînt doar măşti, văluri ce trebuiesc sfîşiate, înlocuind, amînînd şi distorsionînd percepţia specifică, forme sofisticate, mai mult ori mai puţin subtile, ale aceluiaşi artificiu.

Capabil să metamorfozeze realul, să schimbe sau să scuze destinul, artificialul se defineşte ca o înfruntare a morţii. Caracterul erotic al paradei, al spectacolului, al gestului artificial, puterea de exorcizare a morţii uneori tocmai prin reprezentările sale, miniaturizînd spaimele, prin decorativismul pe care îl capătă frica, impune artificiul teatral ca pe o sărbătoare a puterii de viaţă, un triumf al speranţei.

Statuile mişcătoare, bătăliile navale şi exploziile vulcanilor de mucava, euforia maşinistă şi triumful picturii iluzioniste din teatrul baroc, contorsiunile, arabescurile şi metafizica, melancolia commediei dell'arte cu călătoriile ei în Lună, măştile de carton şi schematismul carnavalelor, improvizaţiile debordante, acrobatica şi naivitatea intenţionată a teatrului de bîlci, poezia manieristă înecată în sînge a teatrului elisabetan, emfaza operei italiene şi teatrul clasic francez, hipnoza incantaţiilor teatrului antic redescoperit sub lumina reflectoarelor de mare voltaj, poezia ermetică a absurdului şi acel ready-made fantastic al underground-ului, constituie o pulsaţie unică, tentative repetate de reconstituire sau o nouă invenţie prin care făpturile magice ancestrale intră în marele carnaval al teatrului, desfăşurat pe stradă şi în intimitatea sălilor negre ori bolnave de stucatură. Prin această dominaţie a faţadei, prin gustul pentru miracol, prin excese şi artificiu ca utopie, se favorizează în teatru o permanentă stare de încercare, o repetată mereu tentativă de transcendere colectivă. Personajele emblematice din spectacolele mele « Copiii lui Kennedy », « Don Juan », « Neînţelegerea », « Zoo Story », « Agamemnon », « Conu' Leonida faţă cu reacţiunea », « A douăsprezecea noapte », îngerul femeie cu aripi din lemn din « Mult zgomot pentru nimic », cămila uriaşă, absurdă, ce traversa spaţiul în « Neînţelegerea », oglinda-poartă spre moarte şi uşa ce se plimba prin încăpere din acelaşi spectacol, gigantizarea spaţiului şi miniaturizarea personajelor, cheratinizarea costumelor mască în Don Juan, hermetismul spaţiului în formă de cupă, marea artificială şi floarea uriaşă cu petale de neon care susţine leagănul nichelat al nebunilor din « A douăsprezecea noapte », esoterismul obiectelor de lemn din « Mult zgomot pentru nimic », codificarea extremă a comportamentului scenic în « Şoareci de apă » şi reformularea permanentă a noţiunii de mască, de stil, aritmetica secretă a discursului scenic cu obsesia numărului 5, importanţa « ornamenticii » în jocul actorilor, mişcarea, supliciul şi nebunia, dedublările, deghizarea, schimbarea hainelor, orbirea ca iniţiere, măscăricii şi metamorfozele, ca instrumente ale antifrazei, rămîn reperele exterioare ale unei modalităţi de înţelegere, efecte ale unui mod de gîndire, elemente ale unei gramatici pe cale de a fi închegată exprimînd însă şi un gust special pentru fantastic şi utopie, o atracţie subiectivă faţă de mit şi un interes constant pentru o esenţă a spiritului religios, repere aşadar ale unui efort de înţelegere a realului în profunzime, căutînd zonele obscure, neclare, « periculoase », şi nu în cele din urmă o tentativă de reformulare a realului, o încercare de transcendere, căci minotaurul, în jurul căruia ne învîrtim orbiţi de oglinzile labirintului, exprimă prin melancolica sa absurditate, prin singurătate, moarte şi artificiu, o sublimă formă de eliberare.

https://biblioteca-digitala.ro

gravura ca artă aderentă la mass-media

mihai drișcu
(1946—1989)

Intenția acestor prezentări ar fi situarea gravurii printre mijloacele comunicației de masă și verificarea acestei idei de-a lungul istoriei gravurii. Pornim — în termenii lui William Irvins — de la extrema importanță a apariției gravurii cu toate consecințele ei. « Tipărirea de desene . . . a însemnat apariția unui fenomen cu desăvîrșire nou — ea făcea pentru prima dată posibilă producerea unei imagini susceptibile de a fi reprodusă exact atîta vreme cît dura planșa gravată după care se tipărea. Această repetare exactă a unor enunțuri picturale a avut efecte incalculabile asupra cunoașterii și gîndirii, asupra științei și tehnologiei de orice fel. Nu este exagerat să se spună că, de la inventarea scrierii, nici o invenție nu a fost atît de importantă ca cea a reprezentării picturale exact repetabile. » Autorul cărții « Tipar și comunicare vizuală » continuă: « Dacă definim gravura din punctul de vedere al rolului pe care l-a jucat mai curînd decît în funcție de orice considerente de valoare estetică sau tehnică, devine evident că, fără gravură, știința și tehnologia modernă, arheologia sau etnologia n-ar fi existat, căci toate sînt dependente, pînă la urmă, de informații comunicate prin reprezentări vizuale sau picturale exact repetabile. Aceasta înseamnă că, departe de a fi doar opere de artă minoră, gravurile au fost instrumente puternice și de cea mai mare importanță în dezvoltarea vieții și gîndirii moderne».

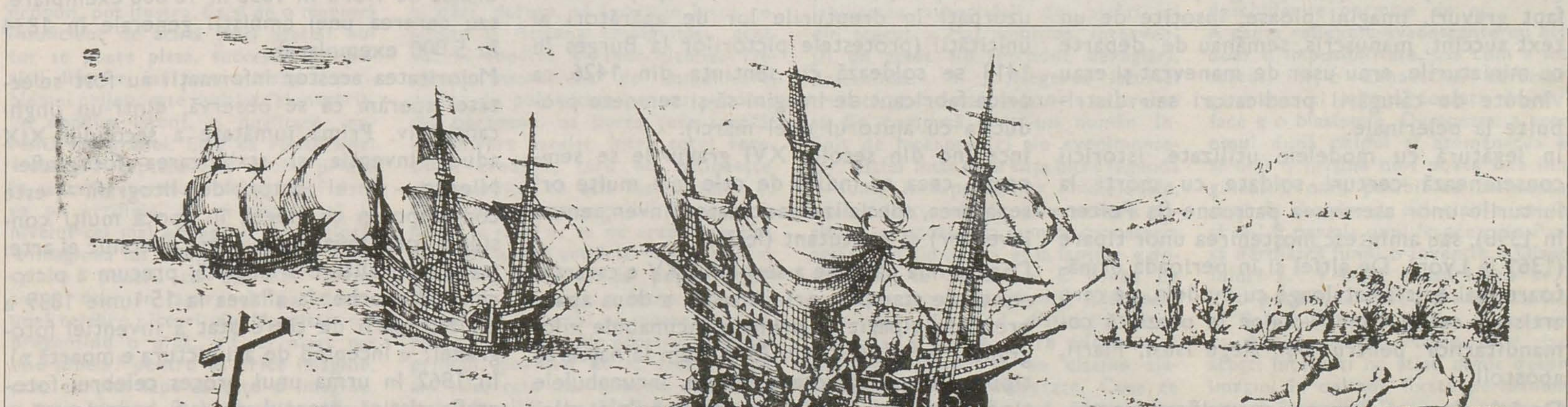
Evident, nu putem spera să înțelegem adevăratul rol al gravurilor înainte de a ne descotorosi de snobismul colecționarilor moderni și înainte de a începe să privim gravurile ca reprezentări sau comunicări picturale repetabile și fără să ținem seama de o serie de particularități, cum ar fi raritatea sau ceea ce considerăm, pentru moment, o valoare estetică. Trebuie să le privim din punctul de vedere al ideilor generale și al funcțiilor particulare și îndeosebi trebuie să ținem cont de limitările pe care tehnicile respective le-au impus gravurilor ca vehicule de informații și de efectele acestor limitări asupra noastră care primim aceste informații.

În jalonarea evoluției gravurii nu luăm în discuție « preistoria ei extraeuropeană», din care trebuie amintite dialiptica — gravura pe piatră fină utilizată în antichitatea egipteană, asiriană — imprimeul pe pînză, țesăturile copte, care preced cu 10 secole imprimeria pe hîrtie.

O paranteză despre acest suport: în 751 arabii capturează muncitori chinezi și îi instalează la Samarkand, în secolul XII în Spania arabă se fabrica hîrtie, în 1276 în Italia, iar în 1348 în Franța.

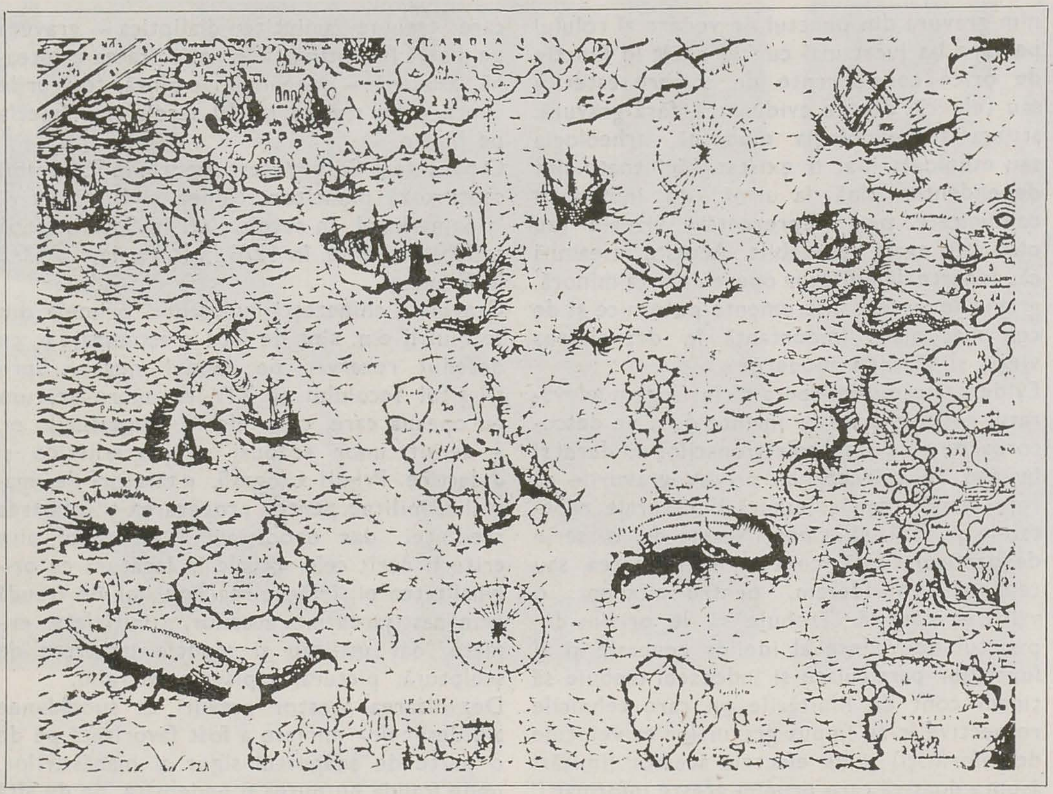
Gravurile chinezești cunoscute, primele din secolul II e.n. sînt de fapt « estampaje », cu desenul rezervat pe fondul negru. Spre sfîrșitul secolului al XIV-lea apare gravura europeană care, chiar de la începuturile ei, a servit unor scopuri propagandistice și didactice. Primii xilografi, « tăietori de imagini », militau pentru propagarea și întărirea credinței, dar epoca avînd cu totul alte criterii decît cele actuale în legătură cu originalitatea ei, înfăptuirea unui fel de fraudă prin pastișarea miniaturilor, a inițialelor miniate, dar utilizau și modele inspirate de sculptură, pictură, tapiserie, vitraliu.

Dezvoltarea acestor gravuri ca succedanee ale desenelor miniate a fost favorizată pe de o parte de adăpostul sigur al mănăstirilor, unde frauda nu putea fi pedepsită, pe de altă parte propagarea lor a fost înlesnită de chiar indulgențele promulgate de papii Clement



« Debarcarea lui Columb », Gravură din Das Vierdte Buch von der Neuven Welt » (1594) Biblioteca Congresului, Washington D.C.

https://biblioteca-digitala.ro



Hartă de Ant.Lafréri pentru Olahus Magnus (1572)

al VI-lea (1342—1352) și Bonifaciu al IX-lea (1389—1401). Aceste indulgențe erau de fapt gravuri, imagini pioase, însoțite de un text succint, manuscris, semănau de departe cu miniaturile, erau ușor de manevrat și erau vîndute de călugării predicatori sau distribuite la pelerinaje.

În legătură cu modelele utilizate, istoricii consemnează certuri soldate cu morți la furturile unor asemenea patroane (la Poiter, în 1398), sau amintesc moștenirea unor tipare (1361 la Lyon). De altfel și în perioada următoare mai există cataloage cu modele, pe care artistul, ca un comis-voiajor le prezintă comanditarilor pentru a-și alege Isusi, Marii, apostoli.

Dacă în domeniul sacru am verificat funcționarea gravurii ca mijloc de comunicare de masă — încă un exemplu, chiar și în secolul XVIII, în 1766, se imprimă în Franța o imagine Vierge de la Bonne Delivrance, pentru a favoriza, se înțelege, nașteri ușoare, într-un tiraj de 500 000 exemplare (sînt păstrate 3) — gravura pătrunde și în domeniul profan, ca ilustrație pe cărțile de joc « naibis », « tarot » și acestea împrumutate de la arabi ca jocuri pentru regi (1379). La Siena, Sfîntul Bernard inițiază o cruciadă împotriva jocului de cărți, acestea sînt arse în piața Signoriei, dar centre ca Ulm, Harlem furnizează această marfă. Iar la Veneția apare un decret menit să protejeze producția locală de cărți de joc. Dacă primele stampe religioase apar între 1375—1400, cărțile de joc păstrate sînt de pe la 1450. Cea mai celebră gravură occidentală este așa-numitul Bois Protat (60×25 cm) de la sfîrșitul secolului XIV, descoperită în 1898 lîngă Dijon în casa imprimerului. Protat este de fapt un clișeu pentru stofă. Nu mai puțin celebra « pacea » a orfevrului florentin Maso Finiguen (1425—64) este de fapt o probă pentru a păstra patronul înainte de a pune emailul.

Nu trebuie să uităm în toată această perioadă ferma opoziție a enluminorilor și pictorilor uzurpați în drepturile lor de apărători ai unicității (protestele pictorilor la Burges în 1413 se soldează cu sentința din 1426 ca orice fabricant de imagini să-și semneze producția cu ajutorul unei mărci).

Începînd din secolul XVI gravurile se semnează, ceea ce indică de cele mai multe ori separarea, specializarea: creator (inven pentru inventor) și executant (fecit).

Dacă prima pătrime a secolului XV e caracterizată de stampele primitive, în a doua apare presa de tipărit și primele incunabule xilografice, între 1450 și 1475 asistăm la nașterea tipografiei cu caractere mobile, incunabulele tipografice fac să dispară incunabulele xilografice. Alfabetul grotesc din 1464 este o operă capitală a acestei perioade.

În 1470 este instalată la Sorbona prima imprimerie, este perioada în care Veneția devine un mare centru tipografic, ca de altfel și unele orașe din Germania și Țările de Jos. O cît de scurtă istorie a gravurii nu poate omite nume ca Martin Schongauer, Pollaiuolo, Mantegna. Spre 1461 primul în dată ca maestru al gravurii, Dürer care vinde gravurile sale în întreaga Europă (Gillo Dorfles amintește spadele producției sale: gravura pe lemn cu teme religioase obișnuite pentru tîrguri și gravuri pe metal mai personale, mai încifrate pentru o elită de cunoscători). Marc Antonio Raimondi (1475—1530) care la 1510, realizînd prima planșă după Rafael, inaugurează gravura de reproducere (sau de traducere) duplicată — domeniu privilegiat pînă la dezvoltarea fotografiei (și care a avut un proces cu Dürer căruia i-a copiat lucrările înlocuindu-i unele). Producția lui Raimondi și a școlii sale, laborioasă, fără imaginație, a aruncat sămînța academismului. Parmigianino (1503—1540) care prin lucrările în acvaforte a contribuit la autonomia gravurii de expresie liberă personală, atelierul lui Goltzius în Flandra (și el a copiat pe Dürer), atelierul lui Rubens (care în 1635 este acuzat că prin vînzări [illegible] smulge sume prea mari Franței), Jacques Callot, Rembrandt, care au cîștigat mai mult cu gravurile sale decît cu pictura, Watteau, Canaletto, Piranesi, Goya, ș.a.m.d. pînă în zilele noastre, care ca și Hogarth au sesizat și utilizat capacitățile pamfletare, instigatoare ale gravurii. Dacă în secolul XVII gravurile se mai vindeau la domiciliu, în secolul următor apar librari specializați în vînzări. Veneția, scrie Focillon, este magazia de stampe a Europei. Și adaugă: « La Veneția orice foaie de hîrtie este pretext pentru gravură, pînă și cărțile de vizită sau evantaiele ». Chiar și în secolul XVIII apar contracte secrete în care lucrătorii se angajează să nu dezvăluie « în contul cui lucrează », este perioada în care apar semnele devalorizării prin abuz de reproducere. Apare și o cantitate însemnată de toate, știri, curiozități, cu ilustrații gravate în secolele XVI—XVII. Ele se referă mai cu seamă la miracole și monstruozități, în secolul XVIII apar subiecte ca războiul, revoluție declarată noilor drepturi ale cetățeanului. În secolul XIX în Franța 600 de editori găsesc un public pentru asemenea for cu funcție de informație (cu teme foarte diferite, ca « oribil asasinat urmat de viol » în 1833 în 10 000 exemplare, sau cererea unei amnistii generale în 1834 în 5 000 exemplare).

Majoritatea acestor informații au fost selectate, sperăm că se observă, dintr-un unghi cantitativ. Prima jumătate a secolului XIX aduce invenția și stabilizarea fotografiei: Niepce — și el autor de litografii — este contemporan cu Hegel, în epocă mulți consideră fotografia drept sfîrșitul comic al artei (sau, în tonalitate dramatică, precum a pictorului Hienoche, la aflarea la 15 iunie 1839 a achiziționării de către stat a invenției fotografiei: « Începînd de azi pictura e moartă »). În 1862 în urma unui proces celebru, fotografia cîștigă dreptul de a fi considerată o artă. În 1894 apare kinetoscopul lui Edison, în 1896 cinematografia fraților Lumière, în 1880 apăruse în S.U.A. prima fotografie într-un ziar. Nu e lipsit de interes să amintim alte « mode » mai mult sau mai puțin directe ale gravurii, printre mijloacele de comunicare de masă: publicitatea are o dată certă de naștere: 1836, data apariției jurnalului La Presse, condus de Emile de Girardin.

Alte momente de mai generale intenții de « știi totul, imediat, peste tot » ar fi inventarea telegrafului (1840), a rotativei de jurnal (1847), a telefonului (1870), a televizorului (1930).

Felul în care gravura — procedeu specific galaxiei Gutenberg — reușește să-și apropieze asemenea momente ce țin mai mult de așa-numita galaxie Marconi, pare în actualitate o soluție aptă să mențină rosturile inițiale ale gravurii, conservare a imaginii în scop didactic și cu sensuri propagandistice și să aducă dimensiuni noi acestei arte, ce refuză totuși contradicția inițială pe care se bazează « a voi ca ceea ce nu poate exista decît într-un singur exemplar să fie pus la dispoziția tuturor ».

https://biblioteca-digitala.ro

fotografia

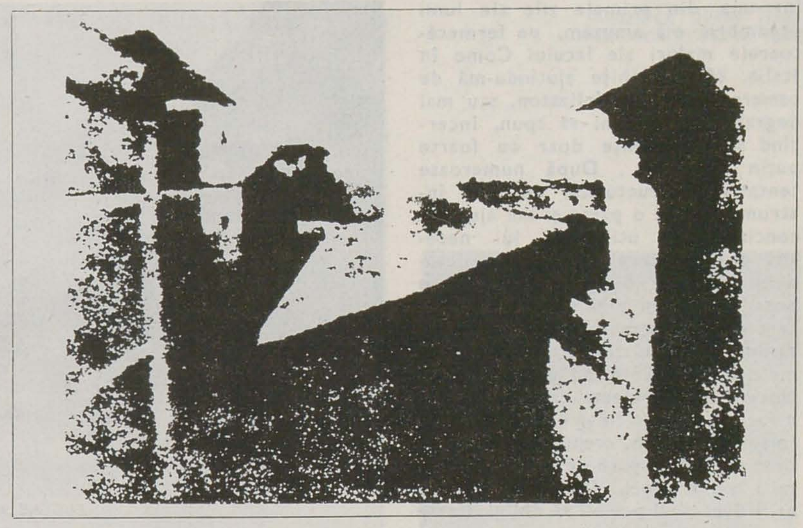
anca oroveanu

Într-un număr precedent al revistei « Arta » prefațam, marcînd astfel împlinirea a 150 de ani de la nașterea fotografiei, o scurtă antologie de texte. Tema pe care o propune acum revista, cea a « naturalului și artificialului », mi s-a părut un prilej nimerit pentru a îmbogăți acest prea sărac dosar. Textele publicate anterior erau dominate, contestînd sau sprijinind fotografia în această pretenție a sa, de problema fotografiei ca artă (și deci, să acceptăm, artificiul). Cele pe care le propun acum înrădăcinează această tehnică în existențial, tind să facă din ea un mijloc de îmbălsămare, perpetuare, prezervare a unei realități ireductibile, intransgresabile. « Fotografia acționează asupra noastră în calitate de fenomen « natural » ca o floare sau un cristal de zăpadă, a căror frumusețe este inseparabilă de originile lor vegetale sau tehnice », spune André Bazin. Ea este, cum sugerează undeva Barthes, un « mesaj fără cod »; ea ar putea sluji, în această calitate, drept punct de referință, reper de « naturalitate » pentru artă. Cele două « versante », repartizate în două numere diferite ale revistei, ale selecției de texte pe care o propun, pot ilustra, fie și de o manieră insuficient de acută (căci același autor se poate plasa, succesiv, pe poziții diferite, iar natura însăși a problemei prilejuiește multiple alunecări), un conflict latent, o dualitate inerentă fotografiei. Este ea releul unei « naturi » captate *tale quale*, prinse în capcana aparatului fotografic? Este ea un artificiu, fie și pentru că la nivelul cel mai elementar cu putință, « imaginea lui Cratylos nu este Cratylos »? pentru că, așa cum spune titlul, doar în aparență paradoxal, unei celebre picturi de Magritte reprezentînd o pipă, « Ceci n'est pas une pipe »? pentru că orice imagine, prin simplul fapt că este o imagine, e ceva radical, prin esență, diferit de lucrul pe care pretinde să-l reprezinte?

Dar aceasta nu este, desigur, doar o interogare internă fotografiei. Ea este una la fel de crucială pentru artă. E foarte probabil ca întreaga ei istorie să poată fi scrisă (într-una din variantele ei posibile) pornind de la ideea că se manifestă în ea două tipuri majore de atitudini (și proceduri): una prin prisma căreia arta poate fi înțeleasă ca un mecanism de transformare a artificialului în natural, ca operație (slujindu-se de mijloacele cele mai diverse și ghidată, de la o epocă la alta, de la un artist la altul, de reprezentări diferite cu privire la ceea ce înseamnă « natura ») prin care arta se dă drept ceea ce nu este, se « naturalizează »; și o alta, prin care se afirmă, tocmai, caracterul eminamente artificial, nenatural, antinatural al acestei activități. « Natura există pretutindeni, atît în noi, cît și în afara noastră; există însă ceva ce nu este natură, ci mai degrabă un punct de sprijin necunoscut nouă — arta. În esență, arta a fost și este cea mai îndrăzneață desprindere de natură si de « natural », spune Franz Marc.

Minunatele fotografii ale începuturilor care ne încredințează atît de convingător de absoluta, indubitabila realitate a ceea ce s-a imprimat pe suprafața lor prin « creionul naturii », incitantele texte care glosează pe marginea acestei însușiri a fotografiei de a constitui, pentru ființa, obiectul sau evenimentul fotografiat garanția lor de existență autentică, toate acestea pot constitui, la fel de bine, fundalul necesar care permite fotografiei să mintă mai bine, să practice o înșelătorie mult mai eficace decît a oricărei arte iluzioniste; să provoace, în configurațiile realului și raporturile noastre cu el, destabilizări, derute, să instituie între realitate și ficțiune ambiguități, echivocuri inedite și indecelabile. Devenită instrument de comunicare, mijloc de publicitate pentru produse sau persoane, ea poate țese treptat un univers paralel, întru totul verosimil, credibil, care nu mijlocește, ci împiedică, cu atît mai insidios cu cît adesea imperceptibil, accesul la lumea « reală »; ea nu creează, astfel, doar un fundal artificial neutru pentru existența noastră. Ea poate interveni, subpreptice, între dorința noastră și obiectul ei, poate deranja, reorganiza ierarhiile noastre. Ea poate prilejui, pornind de la aceste uzuri ale sale, cele mai felurite deturnări. Iată-l de pildă (ca să mă limitez la un singur exemplu, nu cu necesitate cel mai grăitor, din multele posibile) pe Braco Dimitrijević, afișînd în piețele principale din mai multe mari orașe, fotografii monumentale ale unor persoane, percepute, conform unor habitudini încetățenite, ca portrete ale unor personalități publice; ele sînt, în realitate, fotografiile unor trecători oarecare. « Intenția mea esențială a fost să provoc o anumită confuzie. Oamenii sînt obișnuiți, ca să spun așa, condiționați, ca locuri precum piețele principale, fațadele clădirilor monumentale să fie locuri de expunere ale chipurilor unor VIP — politicieni, stele de cinema, eroi, etc. Cînd află apoi din ziar, din reviste sau de la televiziune că aceste fotografii sînt operele mele de artă și că persoanele din fotografii sînt la fel de necunoscute ca și ei, asta le poate modifica percepția, poate provoca o îndoială față de inviolabilitatea autorității de astăzi și din trecut. » Mai ambițios, intervenții de acest tip introduc dereglări, destabilizări în înțelegerea istoriei trecute și curente. « Istoria ar trebui să fie compusă dintr-un număr infinit de interpretări ale evenimentelor, astfel încît diferența între legendă — suma interpretărilor individuale, adesea iraționale, în care orice e posibil — și istorie așa cum o cunoaștem astăzi, cu limitarea ei la faptele « dovedite », să dispară. » E vorba de a suscita false evenimente, false personalități, dejucînd distincția între anonimat și faimă, între adevărat și legendar, făcînd să se clatine sistemele de valori acceptate. Ceea ce face din fotografie un instrument privilegiat pentru atari puneri sub semnul întrebării ale imaginii noastre despre lume este tocmai acest presupus raport de emanație cu obiectul, resimțit ca activ chiar acolo unde rațiunea ne sugerează contrariul, calitatea fotografiei de semn « indicial-iconic », s-a spus.

Nu mai puțin decît pictura, fotografia este, în pofida sau poate datorită aptitudinii sale de înregistrare imediată, în aparență impersonală — obiectivă a realității, într-o postură de originar, imposibil de anulat, decalaj cu realitatea pe care astfel o prezervă. Ea este, ca și arta, un permanent (și mereu sortit eșecului, dar nu, din această pricină, mai puțin prețios) efort de a anula acest decalaj, de a atinge realitatea nudă, primă, neîntinată de interpretare, sau o activitate care recunoaște, admite, acceptă acest decalaj ca intransgresabil, jucînd pe toate deschiderile permise de el.

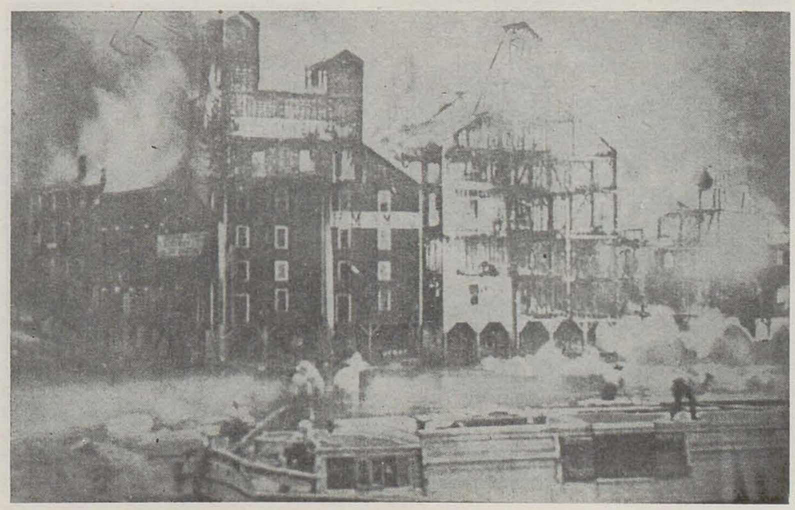


NICÉPHORE NIÈPCE (1826)

A capta reflexele evanescente nu este doar o imposibilitate, așa cum a fost arătat într-o exhaustivă cercetare germană, ci simpla dorință de a o face e o blasfemie. Dumnezeu a creat omul după chipul și asemănarea Sa și nici o mașină nu-l poate fixa imaginea. E oare posibil ca Dumnezeu să-și fi abandonat principiile eterne și să-i fi permis unui francez din Paris să dăruiască lumii o invenție a Diavolului? (. . .) Dacă acest lucru ar fi fost posibil, atunci ceva asemănător ar fi fost făcut de mult, de oameni ca Arhimede sau Moise. Dar dacă acești înțelepți nu știau nimic despre imagini în oglindă fixate permanent, atunci francezul Daguerre, care se laudă cu atari lucruri nemaiauzite, poate fi numit, fără remușcări, prostul proștilor.

Leipziger Standtanzeiger, 1839 (apud Helmut Alison Gernsheim, *A Concise History of Photography*, Thames and Hudson 1971, p. 23)

ALBERT SANDS SOUTHWORTH, JOSIAN JOHN-STON HAWES c. 1850)



GEORGE BARNARD (1853

ALEXANDER GARDNER (1865)

https://biblioteca-digitala.ro

Într-una din primele zile ale lunii octombrie mă amuzam, pe fermecătoarele maluri ale lacului Como în Italia, să fac schițe ajutîndu-mă de *camera lucida* lui Wollaston, sau mai degrabă s-ar cuveni să spun, încercînd să fac schițe doar cu foarte puțin succes... După numeroase tentative nefructuoase am pus instrumentul de o parte și am ajuns la concluzia că utilizarea lui necesită o cunoaștere prealabilă a desenului pe care din nefericire nu o posedam. M-am gîndit atunci să încerc din nou o metodă la care meditasem cu ani de zile în urmă. Această metodă constă în a lua o *cameră obscură* și a proiecta cu claritate pe o foaie de hîrtie imaginea obiectelor. Imagini de basm, creaturi de o clipă, destinate să dispară de îndată. Atunci mi-a venit ideea. Cît de încîntător ar fi dacă ar fi posibil să obligi aceste imagini naturale să se imprime durabil, să rămînă fixate pe hîrtie. (...) este cu siguranță o cale regală către *Desen*; și foarte curînd, cînd ea va fi mai bine cunoscută și mai complet explorată, ea va fi cu siguranță foarte frecventată. Deja o mulțime de amatori au părăsit creioanele și s-au înarmat cu soluții chimice și *camere obscurae*. Acești amatori cu deosebire, și nu sînt puțini, care găsesc regulile perspectivei dificil de învățat și aplicat — și care au, în plus, nefericirea de a fi leneși — preferă să utilizeze o metodă care îi scutește de efort.

W. H. Fox Talbot, *The Pencil of Nature*, 1844

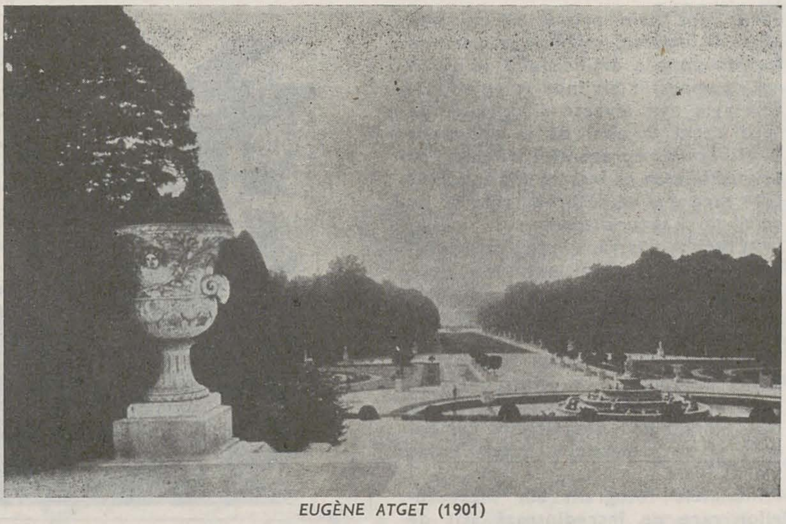
Nu îndrăzneai la început să privești prea multă vreme imaginile pe care / Daguerre / le producea. Erai intimidat de claritatea acestor oameni și îți venea să crezi că aceste mici, aceste minuscule chipuri de personaje fixate pe placă sînt ele însele capabile să te privească, atît de derutant era pentru toată lumea efectul produs de primele dagherotipuri din pricina caracterului insolit al clarității și fidelității lor.

Dauthendey, apud W. Bejamin, *Mică istorie a fotografiei*, c 1936, reluată cu titlul *Les analphabètes de l'avenir*, în *Le Nouvel Observateur*, Numéro Special Photo / 2, nov. 1977, p. 12

Nu doar simpla asemănare e prețioasă — ci asocierea și sentimentul proximității pe care lucrul îl emană ... Însăși *umbra persoanei* zăcînd acolo fixată pentru totdeauna ... Mi-ar place să posed o astfel de relicvă a unei persoane iubite, mai degrabă decît opera celui mai nobil artist.

Elisabeth Barrett într-o scrisoare, 1843, apud H.&A. Gernsheim, op. cit. p. 64

O psihanaliză a artelor plastice ar putea considera că practica îmbălsămării este un fapt fundamental în geneza lor. Ea ar găsi la originea picturii și sculpturii « complexul » mumiei. Religia egipteană, orientată în totalitate împotriva morții, condiționa supraviețuirea de perpetuitatea materială a corpului. Ea satisfăcea astfel o necesitate fundamentală a psihologiei umane: apărarea împotriva



EUGÈNE ATGET (1901)

EDWARD STEICHEN (1901)

GEORGE WASHINGTON WILSON (1863)

WILLIAM JAMES (1912)

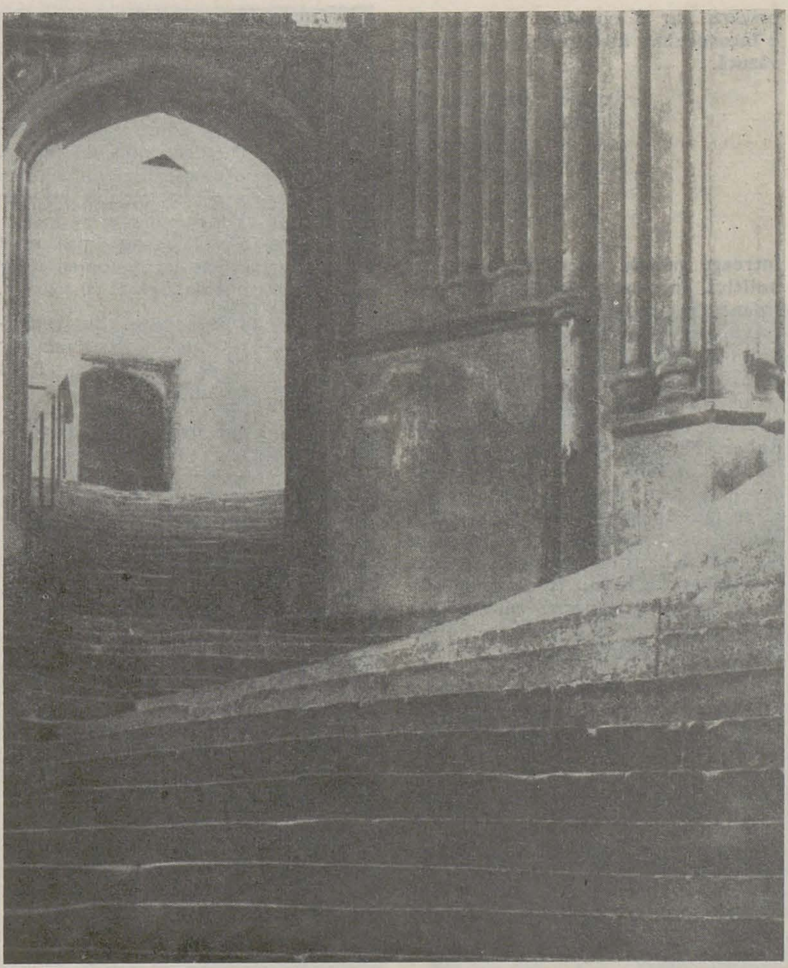
timpului. A fixa în mod artificial aparențele carnale ale ființei înseamnă a o smulge fluviului duratei: înseamnă a o ancora de viață. Era firesc să se salveze aceste aparențe în chiar realitatea morții, cu carnea și oasele ei. (...) Astfel se revelează, în originile religioase ale artei statuare, funcția primordială a acesteia: de a salva ființa prin aparența ei. Și putem considera fără îndoială că ursul de argilă, străpuns de săgeți din caverna preistorică, este un alt aspect al aceleiași intenții, considerată în modalitatea ei activă — un înlocuitor magic, identificat cu fiara vie pentru eficacitatea vînătorii.

Se înțelege că evoluția paralelă a artei și civilizației a degajat artele plastice de aceste funcții magice (Ludovic al XIV-lea nu cere să fie îmbălsămat: se mulțumește cu portretul pictat de Lebrun). Dar această evoluție nu putea decît să sublinieze, pe măsura unei gîndiri logice, această necesitate irezistibilă de exorcizare a timpului. Nu se mai crede în identitatea ontologică între portret și model, dar se admite că primul ne ajută să ni-l amintim pe cel de-al doilea, salvîndu-l deci de la o a doua moarte, spirituală. (...) « Ce deșertăciune este pictura » dacă nu detectăm, sub admirația noastră absurdă, nevoia primitivă de a învinge timpul prin perpetuitatea formei! Dacă istoria artelor plastice nu este doar istoria esteticii lor, ci în primul rînd aceea a psihologiei lor, ea este în esență istoria asemănării, sau, dacă vreți, a realismului. (...)

Polemica realismului în artă își are originea în această neînțelegere, în confuzia dintre estetic și psihologic, dintre adevăratul realism, care este necesitatea de a exprima semnificația concretă și totodată esențială a lumii și pseudo-realismul picturii în trompe-l'oeil (sau trompe l'esprit) care își găsește satisfacția în iluzia formelor. De aceea arta medievală, spre exemplu, nu pare să fi suferit de acest conflict; cu violență realistă și totodată de o înaltă spiritualitate, ea nu a cunoscut această dramă pe care aveau să o reveleze posibilitățile tehnice. Perspectiva a fost păcatul originar al picturii occidentale.

Nièpce și Lumière au fost cei care l-au răscumpărat. Punînd capăt barocului, fotografia a eliberat artele plastice de obsesia asemănării. Deoarece în fond pictura încerca zadarnic să ne ofere iluzia și arta se mulțumea cu această iluzie, în timp ce fotografia și cinematograful au fost descoperiri care satisfăceau în mod definitiv, în chiar esența ei, obsesia pentru realism. (...) Astfel încît, în trecerea de la pictura barocă la fotografie, fenomenul esențial nu constă în simpla perfecționare materială (fotografia va rămîne mult timp inferioară picturii în ce privește imitarea culorii) ci într-un fapt psihologic: completa satisfacere a poftei noastre de iluzie, prin intermediul unei reproduceri mecanice din care omul este exclus. Soluția nu era în rezultat, ci în geneză. (...) Originalitatea fotografiei în raport cu pictura rezidă deci în obiectivitatea ei esențială. De aceea grupul de lentile care constituie ochiul fotografic, ce se substituie ochiului omenesc, se numește, tocmai, obiectiv. Pentru întîia dată între obiectul inițial și reprezentarea lui nu se mai interpune nimic decît un alt obiectiv. Pentru întîia dată o imagine a lumii exterioare se formează automat, fără in-

FREDERICK EVANS (1903



FREDERICK EVANS (c. 1894)

tervenția creatoare a omului, urmînd un determinism riguros. Personalitatea fotografului nu intră în joc decît pentru alegerea, orientarea, pedagogia fenomenului; cît de vizibil ar transpare în opera finală această personalitate, ea nu figurează cu același titlu ca cea a pictorului. Toate artele se bazează pe prezența omului; fotografia este singura în care ne bucurăm de absența lui. Ea acționează asupra noastră în calitate de fenomen « natural », ca o floare sau un cristal de zăpadă, a căror frumusețe este inseparabilă de originile lor vegetale sau tehnice.
Această geneză mecanică a răscolit radical psihologia imaginii. Obiectivitatea fotografiei îi conferă o forță de credibilitate absentă în orice operă picturală. Oricare ar fi obiecțiile spiritului nostru critic, sîntem constrînși să credem în existența obiectului reprezentat, efectiv re-prezentat, adică făcut prezent în timp și spațiu. Fotografia beneficiază de un transfer de realitate de la obiect asupra reproducerii lui (...).
Pictura devine atunci, dintr-o dată, numai o tehnică inferioară a asemănării, un ersatz de procedee de reproducere.
Obiectivul e singurul care ne dă asupra obiectului o imagine capabilă să « dezgroape » din adîncul inconștientului nostru această nevoie de a substitui obiectului ceva mai bun decît un aproximativ decalc, și anume obiectul însuși, eliberat însă de contingențele temporale. Imaginea poate să fie neclară, deformată, decolorată, lipsită de valoare documentară, ea își are originea, prin geneza ei, în ontologia modelului; ea este modelul. Astfel se explică farmecul fotografiilor de album. Acele umbre cenușii sau sepia, fantomatice, aproape ilizibile, nu mai sînt tradiționale portrete de familie, ci prezența tulburătoare a unor vieți oprite în durata lor, eliberate de destinul lor, și nu prin mijloacele de prestigiu ale artei, ci în virtutea unei mecanici impasibile, deoarece fotografia nu creează, ca arta, eternitatea, ci îmbălsămează timpul și îl sustrage numai de la propria-i descompunere. (...)

Categoriile asemănării care determină imaginea fotografică determină deci și estetica ei în raport cu pictura. Virtualitățile estetice ale fotografiei rezidă în revelarea realului. Un reflex în trotuarul ud, gestul unui copil, nu eram în măsură să le disting în țesătura lumii exterioare; doar impasibilitatea obiectivului, dezbrăcînd obiectul de obișnuință și prejudecăți, de toată crusta spirituală cu care îl învăluise percepția mea, putea să-l facă prezent, virgin, în centrul atenției și deci al dragostei mele. Și astfel, pe fotografie, imaginea naturală a unei lumi pe care nu știam sau nu puteam s-o vedem, natura a realizat mai mult decît o îmbinare a artei: a imitat artistul.

Ea îl poate chiar depăși în forța creatoare. Universul estetic al pictorului e diferit de universul care îl înconjoară. Cadrul cuprinde un microcosmos în mod substanțial și esențial diferit. Existența obiectului fotografiat face parte, dimpotrivă, din existența modelului, ca o amprentă digitală. Și astfel ea se adaugă într-adevăr creației naturale, în loc să-i substituie o alta.

André Bazin, *Ontologia imaginii fotografice*, 1945, apud *A șaptea artă*, ed. Meridiane, București, 1966, pp. 155—162

Motivația mea privind fotografia este și astăzi, 70 de ani mai tîrziu, aceeași: o profundă dragoste pentru o anumită perioadă a vieții mele și o dorință de a congela momentele ei frumoase. Fotografia pentru mine înseamnă a prinde un moment care trece și care este adevărat.

Jaques-Henri Lartigue, apud *Documentary Photography*, Time-Life Books 1972, p. 28

Nu am mesaje în fotografia mea (...) Adevăratul rol al fotografului este de a captura un fragment de realitate (oricare ar fi el) pe film. (...) Nici un moment nu e cel mai important. Orice moment poate fi ceva.

Garry Winogrand, apud *Documentary Photography.*, p. 164, p. 190

Aparatul fotografic trebuie utilizat pentru înregistrarea vieții, pentru redarea substanței și chintesenței lucrului însuși ... Nu voi lăsa să-mi scape nici un prilej pentru a fixa abstracții interesante, dar sînt ferm în credința mea că abordarea fotografiei trebuie făcută prin realism.

Edward Weston, *Daybooks*, vol. I, 1961, p. 55

Următoarele imagini *autobiografice* sînt prezentate în spiritul experienței și nu al experimentului. Prinse în momente de detașare vizuală în cursul unor perioade de contact emoțional, aceste imagini sînt reziduuri oxidate, fixate de lumină și elemente chimice, ale unor organisme vii. Expresia plastică nu poate fi niciodată mai mult decît un reziduu al unei experiențe. Recunoașterea unei imagini care a supraviețuit tragic unei experiențe, amintind, cu mai mică sau mai mare claritate o experiență, ca cenușa nerisipită a unui obiect consumat de flăcări, recunoașterea acestui obiect atît de puțin reprezentativ și atît de fragil, și simpla sa identificare din partea spectatorului cu o experiență personală similară, interzice orice clasificare psihanalitică sau asimilare într-un sistem decorativ arbitrar. De chestiunile de valoare și execuție se pot oricînd ocupa cei care se mențin la distanță chiar și de granițele unor atari experiențe. Căci fie că un pictor, accentuînd importanța ideii pe care dorește să o transmită, introduce fragmente de imagini gata-făcute în opera sa, fie că un altul, lucrînd direct cu lumina și chimia, deformează subiectul pînă la punctul de a-i voala identitatea și creează o nouă formă, violarea mijlocului utilizat care e astfel implicat e cea mai perfectă asigurare în ce privește convingerile autorului. O anumită doză de dispreț față de materialul utilizat pentru a exprima o idee e indispensabil realizării mai pure a acestei idei.

Man Ray, prefață la volumul de fotografii *Photographs by Man Ray*, Paris, 1934

... descoperim imaginea datorată lui Dauthendey, fotograful, tatăl poetului, de pe vremea logodnei sale cu acea femeie pe care, într-o bună zi, la scurt timp după nașterea celui de al șaselea copil al său, a găsit-o cu venele deschise în dormitorul său de la Moscova. Aici o vedem alături de el; el pare să o rețină, dar privirea ei alunecă peste el fără să se oprească, nostalgic fixată asupra unor depărtări funeste. Ajunge să meditezi un timp suficient de îndelungat în fața unei astfel de imagini pentru a recunoaște cum se ating, aici, extremele, cea mai exactă tehnică poate conferi produselor sale o valoare magică pe care nu o poate avea pentru noi nici o imagine pictată. În pofida abilității tehnice a fotografului, în pofida caracterului « aranjat » al atitudinii impuse modelului, spectatorul e forțat, împotriva voinței sale, să caute într-o astfel de imagine mica scînteie de hazard, de aici și acum — grație căreia realul a ars, ca să spun așa, caracterul imaginii; și trebuie să găsească locul imperceptibil în care modul de a fi singular al acelui eveniment de mult revolut, ascunde încă și astăzi viitorul, și atît de elocvent încît printr-o privire retrospectivă îl putem regăsi. Da, desigur, o altă natură vorbește aparatului fotografic, în măsura în care vorbește ochiului, și pe un alt mod, mai ales, pentru că unui spațiu conștient elaborat de om i se substituie spațiul în care el operează inconștient. În general ne dăm seama, de exemplu, fie și în mare, care sînt caracteristicele mersului unor oameni, dar e clar că nu știm nimic despre atitudinea lor în cursul acelei fracțiuni de secundă în care acest mers se modifică. Or, grație acestor auxiliare, încetinirea și accelerarea, fotografia revelează o astfel de atitudine. Ea singură ne informează asupra acestui inconștient al vederii, ca psihanaliza asupra inconștientului pulsiunilor.

Walter Benjamin, *Mică istorie a fotografiei*, op. cit., pp. 11—12

https://biblioteca-digitala.ro

Ceea ce Fotografia reproduce la infinit n-a avut loc decît o dată: ea repetă mecanic ceea ce nu se va putea niciodată repeta existențial. Pentru ea evenimentul nu se depășește niciodată către altceva; ea readuce întotdeauna corpusul de care am nevoie la corpul pe care îl văd; ea e Particularul absolut, contingența Suverană, *Cutarele* (cutare fotografie, nu Fotografia), pe scurt *Tuche*, Ocazia, Întîlnirea, Realul în expresia sa neobosită. Pentru a desemna realitatea, budismul spune *sunya*, vidul; dar și mai bine *ta thata*, faptul de a fi astfel, de a fi așa, de a fi asta; *tat* înseamnă în sanscrită *asta* și ne face să ne gîndim la gestul copilului mic arătînd ceva cu degetul și spunînd: Ta, Da, *Asta*! O fotografie e întotdeauna la capătul acestui gest: ea spune: *asta* e, *asta* e *așa*! dar nu spune nimic altceva; o fotografie nu poate fi niciodată transformată (spusă) filosofic, e în întregime lestată de contingența a cărui înveliș transparent și lejer este. (...) Prin natură Fotografia (...) are ceva tautologic: o pipă e în ea întotdeauna o pipă, în mod intratabil. (...)
Fotografia aparține acelei clase de obiecte răsfoite în care nu poți despărți cele două foi fără a le distruge: geamul și peisajul și, de ce nu, Binele și Răul, dorința și obiectul său: dualități care pot fi concepute, dar nu percepute. (...)
Această fatalitate (nu există fotografie fără *ceva* sau *cineva*) antrenează fotografia în dezordinea imensă a obiectelor — a tuturor obiectelor lumii: de ce să alegi (să fotografiezi) cutare obiect, cutare moment mai degrabă decît un altul? Fotografia e inclasabilă pentru că nu există nici un motiv de a *marca* una sau alta din producerile sale; ar vrea poate să devină la fel de plină, la fel de sigură, la fel de demnă ca un semn, ceea ce i-ar permite să atingă demnitatea unei limbi; dar pentru ca să existe semn trebuie să existe marcă; private de principiul marcajului fotografiile sînt semne care nu prind bine, *se acresc*, ca laptele. Orice ar da de văzut și oricare i-ar fi maniera, o fotografie e întotdeauna invizibilă: nu ea e cea văzută.

Roland Barthes, *La Chambre Claire. Note sur la photographie*, Seuil 1980, pp. 14-18

★

Întreaga galaxie artistică, dramatică politică, într-un cuvînt întreaga protipendadă intelectuală a Parisului a trecut prin atelierul lui / Nadar /. Seria de portrete pe care le expune este *Pantheonul* — cu toată seriozitatea de această dată — generației noastre. Daumier meditează la al său Robert Macaire, D-l Guizot ne confruntă, cu mîna la reverul hainei, sever și rece ca și cum ar aștepta să se facă liniște în sala de tribunal înainte de a se lansa într-o diatribă furtunoasă. Corot zîmbește în timp ce e întrebat de ce nu își *termină* peisajele. Aceste fotografii sînt văzute cu largheţe... Fotograful are dreptul să fie numit artist.

Un critic în *Gazette de Beaux-Arts*, 1859, apud B. Newhall op. cit., p. 51

Teoria fotografiei poate fi învățată într-o oră și elementele practicii ei într-o zi... Ceea ce nu poate fi învățat este sentimentul luminii, o sensibilitate artistică față de efectele de luminozitate variabilă și combinațiile lor, aplicarea cutărui sau cutărui efect trăsăturilor cu care se confruntă artistul din tine.
Ceea ce se poate învăța încă și mai puțin este percepția morală a subiectului — înțelegerea instantanee care te pune în legătură cu modelul, te ajută să-l cîntărești, te ghidează cu privire la habitudinile lui, ideile, caracterul lui și îți permite să realizezi nu o reproducere indiferentă, chestiune de rutină sau accident așa cum orice laborant ar putea produce, ci o asemănare cu adevărat convingătoare și pătrunsă de simpatie — un portret intim.

Nadar mărturisea într-un proces împotriva fratelui său, 1856 apud Shelley Rice, *Souvenirs, Art in America*, sept. 1988, p. 159

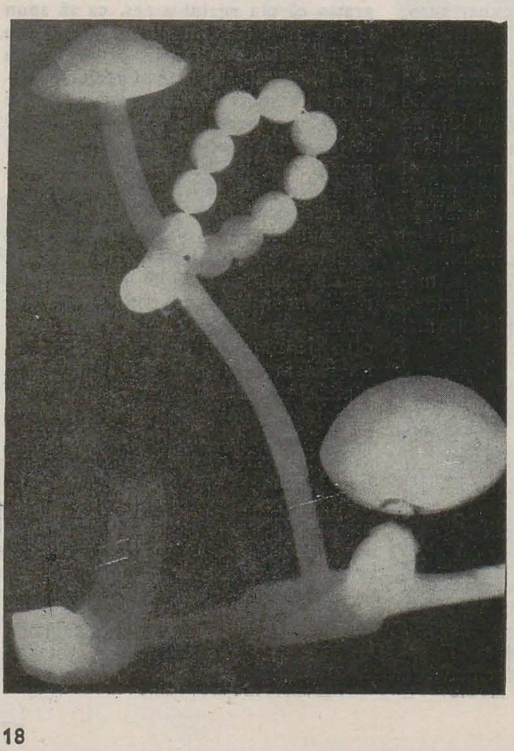
După ce vom fi admirat portretele surprinse într-o izbucnire de lumină solară de Adam-Salomon, artistul emotiv care a părăsit pictura, nu vom mai afirma că fotografia e un meșteșug — este o artă, este mai mult decît o artă, este un fenomen solar în care artistul colaborează cu soarele.

Alphonse de Lamartine, *Cours familier de littérature*, Paris 1859

A se vedea pe sine (altfel decît în oglindă) la scara Istoriei, acest act e recent, portretul pictat, desenat, miniaturizat fiind, pînă la difuzarea Fotografiei, un bun restrîns, destinat de altfel să afișeze un standing financiar și social — și oricum, un portret pictat (oricît de asemănător ar fi) nu e o fotografie. E curios că nimeni nu s-a gîndit la *tulburarea* (de civilizație) pe care acest act nou o aduce. Aș dori o istorie a Privirilor. Căci Fotografia e venirea mea ca celălalt: o disociere perfidă a conștiinței identității. Și mai curios: oamenii au vorbit cel mai mult de viziunea dublului *înaintea* Fotografiei... Dar azi e ca și cum am refuza nebunia profundă a Fotografiei: ea nu amintește moștenirea sa mitică decît prin ușorul inconfort care mă cuprinde cînd « mă privesc pe o hîrtie. (...) Fotografia transformă subiectul în obiect și chiar, dacă se poate spune, în obiect de muzeu: pentru a fotografia primele portrete (către 1840) fotograful trebuia să oblige subiectul la lungi poze sub o streașină de sticlă în plin soare; a deveni obiect implica o suferință, o operație chirurgicală; s-a inventat atunci un aparat mult *appui-tête*, un fel de proteză mai invizibilă cu obiectivul, care susținea și menținea corpul în trecerea sa spre imobilitate: acest port-cap era soclul statuii în devenire a subiectului, corsetul esenței sale imaginare.
Fotografia-portret e un cîmp închis de forțe. Se încrucișează în ea patru moduri ale imaginarului, confruntîndu-se, deformîndu-se. În fața obiectivului sînt în același timp: cel care mă cred că sînt, cel care aș vrea să fiu crezut că sînt, cel care mă crede fotograful, cel de care se servește pentru a-și exhiba arta. Altfel spus, acțiune bizară: nu încetez să mă imit și de aceea de fiecare dată cînd mă fac (mă las) fotografiat sînt, fără putință de scăpare, atins de o senzație de inautenticitate, uneori de impostură (cum pot da unele coșmaruri). Imaginar fotografia (cea a cărei *intenție* o am) reprezintă acel moment foarte subtil în care, la drept vorbind, nu sînt nici subiect, nici obiect, ci mai degrabă un subiect care se simte devenind obiect: trăiesc atunci o micro-experiență a morții (a parantezei): devin, într-adevăr, spectru. Fotograful o știe bine și îi e și lui frică (...) de această moarte în care gestul său mă va îmbălsăma (...). S-ar zice că, terifiat, Fotograful trebuie să lupte enorm pentru ca Fotografia să nu fie Moartea. Dar eu, deja obiect, nu lupt. Presimt că din acest vis urît trezirea va fi și mai dură (...) cînd mă descopăr pe produsul acestei operații, ceea ce văd e că am devenit Tot-Imagine, adică Moartea în Persoană.

Roland Barthes, op. cit., pp. 28—30

Slaba sensibilitate a vechilor plăci cerea un foarte lung timp de expunere în aer liber. (...) Procedeul însuși făcea ca modelele să trăiască nu în afara clipei, ci în ea; în cursul lungii durate a pozei ele se instalau, ca să spunem așa, în interiorul imaginii și acesta este un contrast complet cu cazul instantaneului (...). În vechile imagini totul era făcut pentru a dura, nu doar incomparabilele grupuri pe care le formau oamenii adunîndu-se — și dispariția lor a fost, tocmai, unul din simptoamele cele mai precise ale evoluției societății în a doua jumătate a secolului — dar chiar, pe aceste imagini, cutele unui veșmînt se conservă mai multă vreme. Gîndiți-vă la redingota lui Schelling; ea îl va urma cu sigu-



MAN RAY (1923)

LEWIS HINE (1924

AUGUST SANDER (1925

https://biblioteca-digitala.ro

IRWING PENN (1951)
DIANE ARBUS (1962)
DIANE ARBUS (1970)

rantă în nemurire; formele pe care le-a căpătat pe el nu sînt nedemne de ridurile chipului său. (. . .)

Generaţia pe care nu o urmărea ideea de a trece în posteritate prin mijlocirea fotografiei, ci care mai degrabă, în faţa acestui gen de ceremonie, se retrăgea cu oarecare timiditate în mediul său vital — ca Schopenhauer în 1850 în adîncurile fotoliului său — iată, tocmai, de ce a reuşit să facă să treacă pe placă acest mediu vital. Dar generaţia noastră n-a moştenit aceste virtuţi. (. . .) Şi deodată chipul uman a dobîndit, pe peliculă, o nouă, o incomparabilă semnificaţie. Dar despre ce era vorba? Meritul eminent al unui fotograf german este de a fi răspuns la această întrebare. August Sander a reunit un ansamblu de chipuri care nu cedează cu nimic în faţa plinei de forţă galerii fiziognomonice inaugurate de un Eisenstein sau un Pudovkin, şi asta dintr-un punct de vedere ştiinţific: opera sa e în întregime ordonată în şapte grupuri care corespund actualei ierarhii sociale (. . .) a început prin ţărani, oamenii ataşaţi pămîntului; el conduce observatorul prin toate straturile şi toate genurile de meşteşuguri, pînă la cei mai înalţi reprezentanţi ai culturii, şi redescinde apoi pînă la idioţi. Autorul nu a abordat acest imens proiect ca un savant; el n-a primit sfaturile teoreticienilor din rasa sociologilor, ci, cum o spune editorul său, a pornit de la observaţia directă. Observaţie lipsită de orice prejudecată, desigur foarte îndrăzneaţă, dar tandră în acelaşi timp, în sensul în care vorbeşte Goethe despre o « tandră experienţă care se identifică foarte intim cu obiectul său şi devine, în acest fel, o veritabilă teorie ». Nimic mai natural atunci, ca un observator ca Döblin, ocupîndu-se tocmai de aspectele ştiinţifice ale operei, să remarce: la fel cum există o anatomie comparată care sigură permite să se sesizeze natura şi istoria organelor, acest fotograf a practicat fotografia comparată şi a putut astfel accede la un punct de vedere ştiinţific care depăşeşte pe cel al fotografului de detalii. (. . .) Opere ca cele ale lui Sander ar putea dobîndi, peste noapte, o actualitate nebănuită. Sub efectul deplasărilor de putere care s-au petrecut acum la noi, sesizarea fizionomiilor devine, în general, o necesitate vitală. Fie că venim de la dreapta sau de la stînga, va trebui să ne obişnuim să fim priviţi, de oriunde am veni, şi la rîndul nostru îi vom privi pe ceilalţi. Opera lui Sander e mai mult decît o carte de imagini, e un atlas de exerciţii.

Walter Benjamin, op. cit., pp. 15—19

https://biblioteca-digitala.ro

«nivelele» oglinzii

alexandru chira

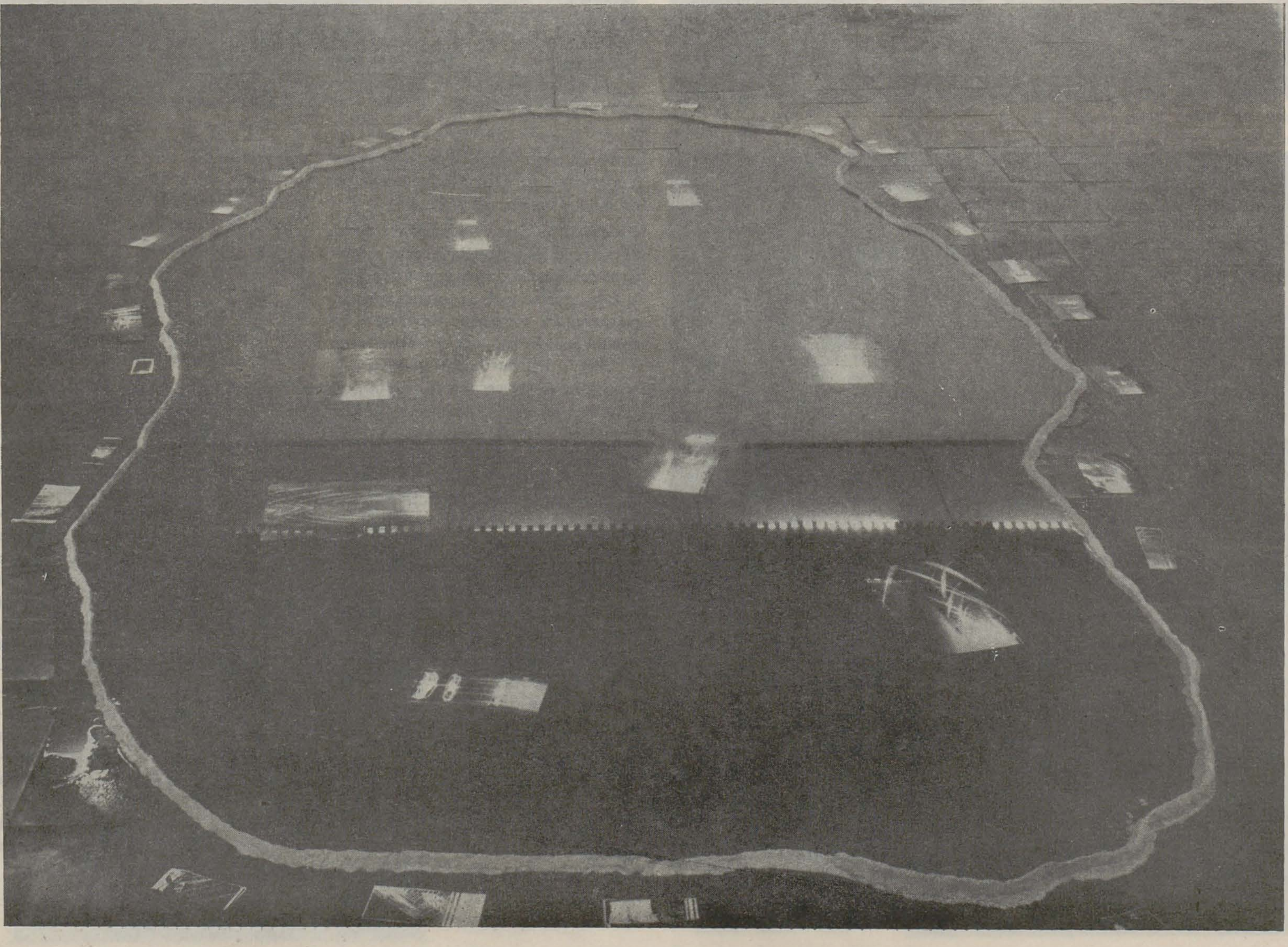
Într-o accepţie personalizată prin practica artistică, a «folosi» un lucru înseamnă a-l dezvolta, iar faptul acesta depăşeşte de multe ori sfera iniţială a definiţiei lui.

Pentru mine, cel puţin, «lucrul» *oglindă* nu există, există doar *lucruri care oglindesc*, tot aşa cum nu există *un* lucru abstract, ci doar multiplele consecinţe ale verbului a abstrage — abstractiza (de aici cred că pleacă însăşi problema virtualităţii ca acţiune-efect).

Pe de altă parte, aş numi lucru acea categorie pozitivă care are o anume independenţă (materială) faţă de celelalte care o înconjoară; în nici un caz absenţa unui anturaj obiectual nu anulează însăşi existenţa lui. În funcţie de individualitatea «fructificatorului» (nu neapărat ins creator), oglindirea presupune totuşi o continuă redescoperire, crearea unei perpetuu noi realităţi «imaginare». Să acceptăm că oglindirea este totdeauna o însuşire — sau ceea ce eu m-am obişnuit să numesc un verb al lucrurilor (o acţiune) — independentă chiar de «voinţa» fiecărui lucru. Oglindirea, cred, încarcă şi sporeşte nemărginit universul în care trăim. Mai cred că orice *întreg* se desface în două jumătăţi complementare, una reală, cealaltă virtuală, una trăită, cealaltă oglindită, una ţinînd de *timpul obiectului*, cealaltă de *spaţiul conceptului* (aşa cum pentru uz personal eu «despletesc» cuvintele în urme şi umbre). Astfel dedublate lucrurile creează din jumătatea lor reală — prin oglindire spre întregire — în conştiinţa noastră un corespondent eidetic, punte necesară pentru rotunjirea contradicţiilor, către comunicare, integrare şi armonie.

Printr-o axă imaginară, pun cele două jumătăţi în relaţie de simetrie dialectică. Deci cuvîntul oglindă nu ar face decît să încorporeze codificat toate aceste sensuri. Voi folosi numele oglinzii pentru a desemna un întreg *proces*, în care ea este *obiectul fără corp*, sau al cărui corp «eteric» însuşi este direct condiţionat de existenţa obiectului oglindirii. Nu există oglindă fără subiect, fără determinări. Oglindirea nu se produce fără coexistenţa factorilor de emisie şi de recepţie — a emiţătorului ce poate apoi să se desincronizeze, chiar să dispară, şi bineînţeles a oglinzii care reflectă. Arta ar fi una dintre acele oglinzi *speciale* care memorează, fixează, conservă.

Subiectul şi obiectul oglindirii — omul — este cel care oglindeşte (gîndeşte) semnul şi semnificantul, iar oglinda ca *efect*



https://biblioteca-digitala.ro

este gînditul (oglinditul) — semnificatul. Oglinda nu gîndeşte, ea reflectă, dar, pentru artist cel puţin, oglinda care doar absoarbe şi redă diminuează pleonastic procesul complex al oglindirii.

Oglinda e simultan *fereastră*, *urmă* şi *umbră* a gîndirii (şi pentru ceea ce *a fost* gîndit); ea însă mai este un ochi sau un alt senzor care ne « priveşte », ne « ascultă » prin pulsaţia volitiv-reflexivă a « producătorului ». Dacă în cazul lucrurilor a căror oglindire nu a fost selectată şi proiectată de noi, debutul oglindirii se face din planul oglinzii înspre noi, pentru oglindirile/gîndiri i (ce vizează completul), oglinda este doar un filtru şi un ecran (pe jumătate transparent, pe jumătate reflectant). Ca rezultat cu adevărat eficient, constructiv în munca artistică, oglindirea nu este o simplă reflectare de tip du-te-vino (un ping-pong, fie vizual, fie acustic, de exemplu), ci se instituie prin dublarea distanţei reale, printr-o simetrizare în adîncime — aşa cum, în alt context, am adoptat/adaptat termenul de « stereo » pentru stereopoemele mele — dincolo, în spaţiul-ecou al reverberaţiilor virtuale. În această zonă fertilă a tuturor *telescopărilor* şi *developărilor*, oglinda poate deveni o *matrice*, un tipar care defineşte vidul expresiv al absenţelor încărcate de *memorie* şi *proiecţie*.

Epiderma noastră senzorială apare ca cea mai complex reverberantă oglindă, dublu reflectantă, o « dublă faţă », una pentru lumea dinafară, cealaltă sinonimă autoportretului (şi mai exact a auto-proiectării). Această epidermă serveşte totodată — prin ecranul ei extrem de subţire, sensibil şi semitransparent — drept plan imaginar de simetrie între infinitul exterior şi cel interior. Ne putem imagina — în continuare — şi ochiul ca oglindă (mnemotehnică, absorbantă tot astfel şi aparatul de fotografiat), după cum le putem închipui şi invers ca aparate de proiecţie exterioară.

Subiectivă sau obiectivă, *redarea* se instalează (se întoarce) în locul unde subiectul nu se mai află, cum spuneam, pe ecranul virtualităţilor artistice, ca oglindă oglindită sau ca oglindă gîndită.

Totdeauna însă, existenţa oglinzii rămîne condiţionată, asemenea luminii de către soare şi umbrei de către subiectul ei.

Oglindirea artistică elaborată ca poietică a gîndirii transcendente exprimă iniţiatic şi definitoriu un univers paralel, independent şi artificial.

https://biblioteca-digitala.ro

despre naturalitatea, culturalitatea și transculturalitatea sunetului

octavian nemescu

1. Problema arhetipurilor (impulsionată în secolul nostru de Gustav Jung în contextul pshihologiei analitice) își găsește în muzica românească, în ultima vreme, o vie preocupare din partea unor importanți compozitori, care sînt, în același timp, și proeminenți teoreticieni. Începuturile unor asemenea demersuri (datorate activității creatoare și teoretice a cîtorva compozitori) s-au făcut simțite în muzica românească dar și universală cu încă 20 de ani în urmă. Această idee « plutea în aer » deci, pe la mijlocul și sfîrșitul anilor '60. Eu însumi consideram unul din cele trei straturi ale lucrării mele « Concentric » (scrisă în anul 1969), ce consta din extragerea unor scurte fragmente formate de două, trei sau patru sunete, aparținînd « zonei » cadențiale, a unor muzici de proveniență universal folclorică (folclorurile unor timpuri și spații diferite), fragmente care erau permanentizate de-a lungul lucrării, drept strat al arhetipurilor muzicale canonizate, al obsesiilor și permanențelor istorice ce vădește identitatea gîndirii muzicale dintotdeauna. Așa cum dezvăluia Corneliu Dan Georgescu, unul din teoreticienii arhetipurilor muzicale, acestea reprezintă nucleul natural, general uman, anistoric, etern etc. al muzicii, artă analizată de obicei sub aspectul ei cultural particular, istoric, relativ (muzica putînd fi considerată un « limbaj universal » doar în plan arhetipal)*.

Prin urmare problema arhetipului este legată de ideea de permanență (în timp și în spațiu, deci de universalitate) cît și de esență a unor gesturi, a unor structuri comportamentale, a unor atitudini general umane (inclusiv a celor artistice, muzicale).

Preocuparea spre arhetip a venit după o lungă perioadă (începînd cu Renașterea, care a pus din ce în ce mai mult în evidență tipul de civilizație spectaculară, caracteristică mileniului doi al erei noastre) cu manifestarea în artă a unor concepții radicaliste, revoluționariste (concepții accentuate mai ales în secolul XIX și apoi în secolul XX), care vizau negarea tuturor datelor tradiționale ale culturilor. Această direcție a condus spre starea de alienare a omului modern, spre îndepărtarea de origini și de naturalitate, spre relativitate și derizoriu și spre dezvoltarea exacerbată, trufașă și extravertită a individualității umane în detrimentul unei ordini colective. Mentalitatea spectaculară a acompaniat procesul de desacralizare a artei. Căutarea ordinei arhetipale, identificată de Ștefan Niculescu ca un nou spirit al timpului, apare așadar ca o necesitate firească de regăsire a unui limbaj universal pierdut în timpuri și în spații culturale și ca o reacție la fel de firească, față de starea babiloneană, față de atomizarea în care a ajuns, în prezent, comunicarea umană în general și cea artistică în particular.

Nevoia de recuperare, în domeniul artisticului, a unei stări universale de ordine, cît și în mod implicit a statutului de inițiat, de demiurg al creatorului de artă apare, de asemenea, ca reacție față de perioada (mă refer, în special, la anii '60) în care a fost în mod extins cultivată în artă anarhia, dezordinea, întîmplarea controlată sau, mai cu seamă, necontrolată (muzica aleatorică și, în general, estetica « lăzii de gunoi »), nepremeditarea actului artistic (happeningul, improvizația individuală și colectivă, opera în stare născîndă, dicteul automat suprarealist), ambiguitatea mesajului în actul comunicării, cît și democratizarea relației creator-interpret-spectator.

Viziunea unui limbaj artistic universal, ce se constituie în baza unității lucrurilor, este diferită de cea a unor limbaje de tip « internaționalist », tipic avangardelor anterioare (serialismul dodecafonic sau polistilismul de tip « Imnuri » de Stockhausen sau a unor lucrări de Cage), ce constau din alăturarea entităților disparate, nevoia de surprindere și de regăsire a unității, opunîndu-se, deci, atitudinii estetice anterioare ce punea în evidență disparitatea.

Curentul arhetipal se manifestă astăzi, în România, extins în mai multe domenii artistice: în muzică, în artele plastice (Marin Gherasim, Wanda Mihuleac, Sorin Dumitrescu, Horia Bernea), în literatură și arhitectură. Arhetipalitatea apare, astfel, ca o opțiune românească a momentului, o variantă românească a postmodernității, întrucît vocația purificării, esențializării (lucrurilor) este caracteristică spiritualității românești, avînd ca reper tradiția picturii bizantine și opera lui Brâncuși (care, se știe, avea oroare de carnație).

Se parcurg două etape ale evoluției demersului componistic românesc în direcția arhetipalității. În prima sînt abordate arhetipurile doar sub aspectul înălțimilor sonore (sub aspectul melodic). În a doua etapă, cea actuală, se caută și arhetipurile ritmice, timbrale, cît și cele în planul formelor muzicale. Aceasta poate fi numită etapa arhetipalității integrale, totale, evoluția fiind analogă cu cea pe care a parcurs-o serialismul (gîndirea serială) prin cele două faze ale sale, serialismul în planul înălțimilor sonore (în perioada antebelică) și serialismul integral postbelic.

Or, în această fază problema arhetipurilor trebuie pusă în discuție, după opinia mea, în planul raportului triadic: naturalitate — culturalitate — transculturalitate. Căci numai căutînd bazele naturale ale culturalității, cît și deschiderile lor spre transcendență se poate descoperi, cred eu, arhetipalitatea ca o modalitate și formă universală de existență și de exprimare a culturalului dincolo de dimensiunile sale istorice și geografice.

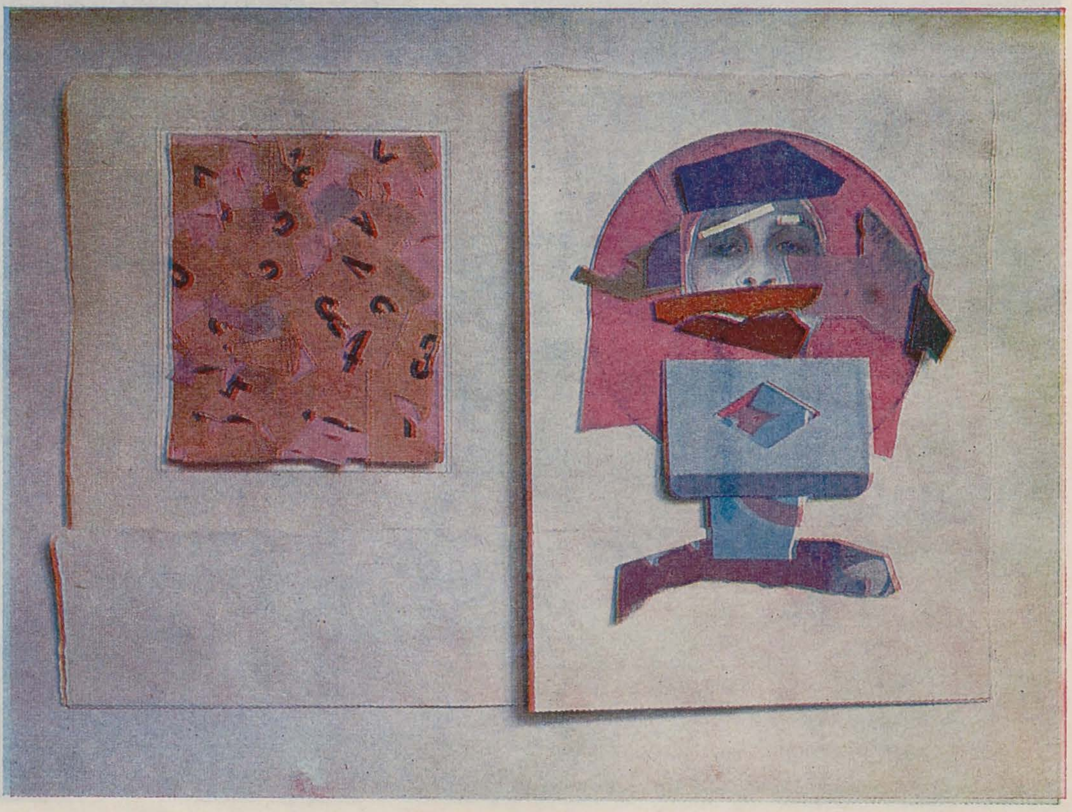
Depășirea obsesiei, proiecției orizontale, istorizante (în ideea, bunăoară, de configurare a unei arte a viitorului prin negarea tradițiilor sau invers, de reconstituire printr-o atitudine conservatoare, a celei trecute), tipice unei mentalități europene renascentiste, mi se pare a fi stringentă, în prezent, pentru a se putea redobîndi o viziune și dimensiune verticală a culturii în care aceasta se relevă a fi puntea între ordinea naturală, universală, permanentă, durabilă, și posibilitatea de a transcede materialitatea artistică în nevoia de a capta cu umilință energii cosmice nebănuite (și de a revitaliza în felul acesta implicația magică pozitivă a artei). În formele lor istorice, geografice de existență, permanențele culturale (stările de ordine ale culturilor) se găsesc într-o ipostază impură, fiind ancorate pe un teren în care necesitatea sau ordinea naturală se amestecă adesea cu artificialul, deci cu arbitrarul cultural de tip convențional (nu tot ceea ce este cultural este, măcar în parte, și natural, nu toate arhetipurile culturale sînt și naturale).

Astfel, privind cu mai mare atenție aceste permanențe ale culturilor (arhetipurile culturale) se constată că ele apar stratificate și diferențiate. Unele din ele, cele mai profunde și universale, fiind cauzate de necesități naturale ale oamenilor și chiar ale ființelor de pretutindeni, scoțînd la iveală, de fapt, dimensiunea cosmică a omului, altele în schimb (o parte aflîndu-se tot pe suportul unor necesități naturale) fiind datorate unor convenții culturale ale unor spații și timpuri. Fiecare epocă sau spațiu cultural și-a avut propriile sale permanențe, în forma unor convenții colective, unor obiceiuri manifestate în automatismele de gîndire, de mentalitate, în gesturile, prejudecățile, comportamentele oamenilor etc.

Or, foarte ușor se poate ajunge, astăzi, în postura de a confunda necesitățile și fundamentele naturale, profunde și adevărate ale omului, ale artei cu anumite convenții și obiceiuri ale unor tradiții culturale, unele chiar fără un suport natural, fundamental, adevărata și profunda permanență cu falsele și artificialele permanențe și fundamente.

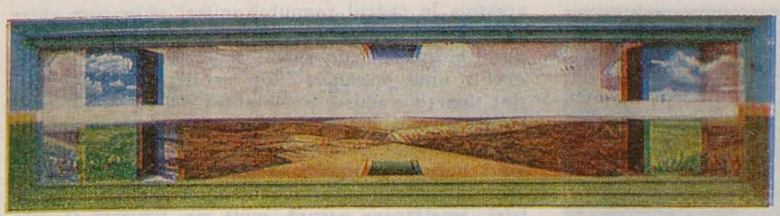
Apare așadar pericolul ca arhetipalitatea să fie luată, în zilele noastre, drept argument în asimilarea, în preluarea și reeditarea unor gesturi și mentalități convenționale ale unui cadru cultural, ale trecutului cultural (care nu exprimă adevărul și natura profundă, ci chiar o alterare a ei), de către o mișcare artistică, muzicală, care devine din ce în ce mai conformistă, mai conservatoare. Substratul acestor reeditări se vădește a fi, mai curînd, de natură comercială.

Demersul arhetipal, în actul de creație artistică, implică, consider eu, o operație de « purificare », de extragere dintr-un context cultural (prin eliminarea « carnațiilor » culturale contextuale) doar a acelui nucleu artistic etern, natural și de punerea



* Căutarea arhetipurilor presupune ast el identificarea modelelor originare de ordine sub dubla lor dimensiune: a permanenței și a esenței.

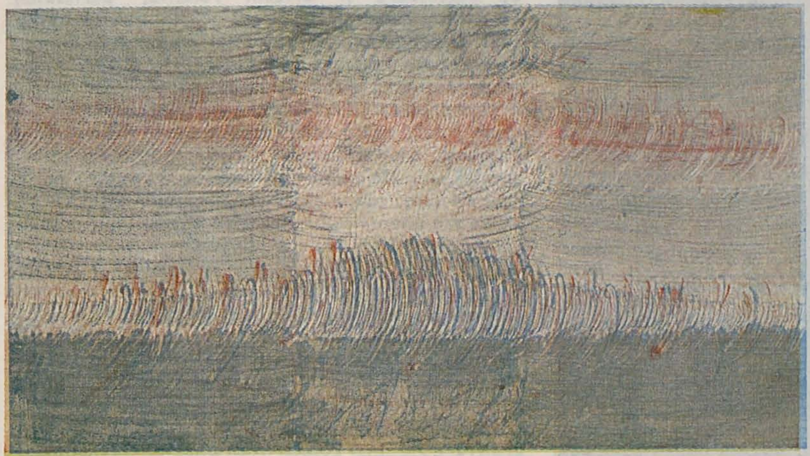
https://biblioteca-digitala.ro

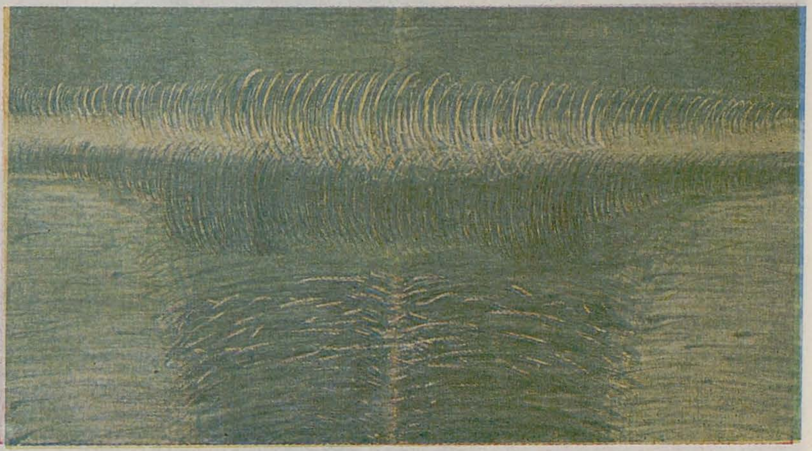


p. 22
GETA BRĂTESCU

p. 23
TUDOR NICOLAU
3,4 DOINA SIMIONESCU

p. 24
MARILENA PREDA-SÂNC





lui într-o nouă « lumină », într-o nouă viziune (într-un alt cadru). Cu alte cuvinte aceasta constituie, în realitate, un act de reformulare, de reexprimare culturală sau, altfel spus, de regăsire înnoitoare, mereu pe alte căi culturale (specifice timpurilor, spațiilor și personalităților), a permanențelor profunde ale artei ca reflectare a permanențelor cosmice. Sau altfel spus permanențele culturale trebuiesc validate mereu de permanențele naturale. Reîmprospătarea, pe parcursul timpurilor, a exprimărilor culturale ce se referă la aceleași realități permanente, reprezintă, de fapt, după opinia mea, proiecția în timp a atemporalului, fiecare timp trebuind să descopere și să exprime alte fațete ale Permanenței.

Se realizează astfel împăcarea a două ipostaze ce păreau, pînă nu de mult, a fi ireconciliabile: *privirea înapoi*, spre straturile profunde, naturale și fundamentale ale tradițiilor culturale universale și milenare și în același timp *privirea înainte* (sau poate mai bine zis, în prezent), spre perspectiva unor reformulări ce presupune o decontextualizare (față de modul anterior de folosire) a unor reexprimări (chiar reinterpretări) culturale ale permanențelor în forma unor noi deschideri de perspectivă în domeniul muzical, artistic.

În altă ordine de idei, problema cercetării arhetipurilor în muzică este, cred, în ultimă instanță, de natură semantică, punîndu-se, în acest fel, în discuție căutarea sensului profund, esențial și ultim în structura muzicală.

În cartea mea « Capacitățile semantice ale muzicii » (elaborată între anii 1974—77 și editată în 1983), abordam semnul muzical prin prisma a cinci capacități de dezvăluire a unui sens: sensul structural (capacitatea semantică I 1), sensul estetic (capacitatea semantică I 2), sensul metastructural prin abordarea semnului muzical ca semn i c o n i c (capacitatea semantică II), ca i n d i c e c o n j u n c t u r a l (capacitatea semantică III), ca simbol arbitrar convențional (capacitatea semantică IV) sau ca i n d i c e c a u z a l (capacitatea semantică V).

În cazul capacității semantice II, am încercat să surprind posibilitatea structurii muzicale de a modela un anumit tip de ordine cosmică, universală, naturală ce poate fi considerat drept un mod de o r d i n e a r h e t i p a l ă.

La capacitatea semantică II 1 eram preocupat de găsirea modelelor convergente de ordine ale universului, ale cosmosului spre care erau reperate toate nivelurile de ordonare ale omului de la macro la microsocietate, inclusiv cele ale artei (multe din ele fiind considerate a fi sacre de către anumite tradiții arhaice).

Iar la capacitatea semantică II 2, încercam să identific modele neconvergente, înțelegînd prin aceasta fenomenele, legitățile fundamentale ale cosmosului, ale naturii, care se manifestă ca variabile (ca modele variabile) ce capătă deci o mulțime de întruchipări posibile în toate formele de existență ale naturii și omului care pot fi considerate și ele modele arhetipale. În această categorie reperam diferitele ipostaze de simetrie peste tot observabile: în natură, în creațiile artistice muzicale. De asemenea, pot încadra și legitățile sau principiile antinomice fundamentale ale naturii de tip naștere — moarte sau cele care capătă diferite formulări în funcție de anumite doctrine filosofice, religioase precum teză-antiteză, Yin-Yang, bine-rău, Persona-Ombra etc. și care sînt modelate sub diverse ipostaze, mai ales, în structurile de profunzime ale creațiilor muzicale.

Interesant este de observat că și alți colegi de generație sînt preocupați (poate pe alte căi de investigație) de problematica descoperirii sensului în muzică. Aș îndrăzni să afirm că aceasta reprezintă o preocupare fundamentală a generației mele.

2. În cele ce urmează voi încerca, pe scurt, să definesc și să compar cele două stări sau condiții principale, în virtutea cărora omul își exercită capacitățile de creație artistică: naturalitatea și culturalitatea, factorul î n c l i n a ț i e i , d ă r u i t la naștere și cel d o b î n d i t de-a lungul vieții prin e d u c a ț i e în cadrul unui context uman. Naturalitatea reprezintă deci mulțimea datelor fundamentale cu care omul intră în viață, cu care a fost plămădit, care i-au fost « sădite » genetic de la nașterea sa, reprezentînd moștenirea sa biologică și psihologică (intelectuală și afectivă), date ce scot în evidență aspectul predestinării sale, latura sa i n c o n ș t i e n t ă (și s u b c o n ș t i e n t ă în care se manifestă poate chiar intuițiile, oricum necesitățile și obsesiile omului izvorîte din inconștient), asupra căreia el nu are nici un merit (și peste anumite limite nici o influență). Naturalitatea raportează pe om la univers, la cosmos, la eternitate și la dimensiunea sa anistorică și ageografică.

Culturalitatea, dimpotrivă, reprezintă mulțimea datelor ce țin de liberul arbitru al omului, de inteligența sa, capacitatea sa o p ț i o n a l ă (care este și ea naturală, provenind din naștere, factorul natural fiind, așadar, dominant, fundamental), prin care omul poate alege, combina și dezvolta în multiple feluri și în modalități progresive, după anumite principii, datele naturii. Aceste premise țin, prin urmare, de starea de libertate a omului, de latura sa c o n ș t i e n t ă sau s u b c o n ș t i e n t ă, în care se manifestă automatismele verbale, mentale etc., prejudecățile, amintirile obsesive. Subconștientul, ce se manifestă adesea în starea onirică, este, de fapt, un tampon între inconștient și conștient, între natural și cultural, constituind, pe de o parte, zona de irupere a activității « nocturne » a inconștientului, iar, pe de altă parte, « depozitul » în care se sedimentează activitatea « diurnă » a conștientului. Culturalitatea raportează și limitează pe individ la semenii săi, la o colectivitate umană, la istorie, la un timp și la un spațiu (deci la geografie). Datele culturale omul le dobîndește prin procesele de învățare, de educare, de perfecționare, cît și prin propria sa experiență de viață.

Naturalitatea unește pe oameni, în timp ce culturalitatea dezbină și separă timpurile și spațiile umane. Așa cum arăta cunoscutul cercetător german în domeniul comportamentelor Eibl-Eibsfeldt « din punct de vedere biologic (natural) toți oamenii se resimt ca o unitate. Din punct de vedere cultural, dimpotrivă, ne îndepărtăm unul de altul, de parcă am fi naturi diferite. Cu toate acestea, împărtășim cu toții anumite moduri de comportament, ca și anumite norme etice precise. Numai din acest motiv ne putem înțelege unii cu alții în pofida tuturor barierelor de cultură și putem simți că facem parte dintr-o comunitate universală ».

Exemplul cel mai edificator în acest sens este poate oferit de nevoia naturală și deci universală, arhetipală a oamenilor de pretutindeni cît și a tuturor viețuitoarelor de a comunica între ele, în primul rînd, într-un limbaj sonor (articulat sau nearticulat în cazul celorlalte viețuitoare) și apoi prin limbajele comportamentale. Dar, în timp ce o anumită specie de animale, indiferent de aria de răspîndire terestră, se exprimă prin aceleași semnale sonore, ca date naturale, înnăscute, oamenii aflați pe diverse spații geografice, sub influența factorilor culturali comunică prin sisteme de semne sonore complet diferite, drept urmare a unor opțiuni, a unor convenții diferite ce au stabilit raporturile dintre semne și semnificații, în ciuda faptului că mecanismele mentale ale oamenilor, ca date naturale, funcționează identic (universal) la toți oamenii. Limbajele comportamentale au la animale o stabilitate mult mai mare în timp, în schimb la oameni aceste limbaje, sub aspectul lor cultural, au o existență fluidă.

Dacă a existat într-adevăr un limbaj uman primordial, natural și universal, atunci el s-a pierdut, s-a dizolvat, s-a împrăștiat, ca în urma unei explozii, în limbajele particulare, culturale ale timpurilor și ale spațiilor.

Să nu uităm că Natura este una și Dumnezeu este Unul, la fel și adevărurile sale, în timp ce opțiunile culturale ale oamenilor reflectînd părerile lor, vizavi de această Natură și în fața Divinității, sînt multiple întreținînd o stare de conflictualitate și confuzie.

În ceea ce privește raportarea celor doi factori, mai bine zis a culturalului la natural, observ existența a trei sau patru posibilități generale. În primul caz, culturalitatea se realizează pe fundamentul

https://biblioteca-digitala.ro

legităţilor naturale, identificîndu-se aproape cu naturalitatea, trăind în consonanţă cu ea sau, cu alte cuvinte, s-ar putea spune că culturalitatea ascultă de legile naturalităţii multiplicînd naturalitatea. Numeroasele forme de exprimare ale culturalului, de opţiuni culturale reprezintă, de fapt, tot atîtea posibilităţi şi modalităţi de existenţă sau de manifestare ale naturalului. Acesta este, în ultimă instanţă, cazul ideal, deşi foarte rar.

În al doilea caz, culturalitatea reprezintă o formă de constrîngere, de corectare, limitare, îngrădire, de dominare a naturalităţii, iar această constrîngere (corectare) poate fi pozitivă atunci cînd se realizează în numele unor principii etice, morale, superioare, în scopul limitării sau chiar a anihilării unor instincte naturale primitive, oarbe (putîndu-se lua în discuţie, în această situaţie, şi ideea existenţei a două naturi: natura primordială, fundamentală, profundă, pozitivă şi cea secundă, alterată, coruptă, de suprafaţă, negativă, axată pe instinctele egocentrice, agresive, telurice, distructive). În alte cazuri însă, constrîngerea (corectarea) naturalităţii poate fi negativă atunci cînd se produce în virtutea unor principii, a unor mentalităţi, concepţii (a unor ideologii) culturale discutabile.

În cazul al treilea, culturalitatea se poate manifesta ca o formă de pervertire, de strîmbare, de violare, de negare sau poluare a naturalităţii, de « stricare », de dereglare a ordinii naturale. Aceasta este situaţia cea mai gravă şi de multe ori frecventă, mai cu seamă în anumite perioade de declin ce duc spre catastrofă şi autodistrugere ale istoriei culturale (Sodoma şi Gomora). Sînt forme de deturnare şi chiar de răzvrătire a culturalului faţă de ordinea şi necesitatea naturală. Sau altfel spus, aceste ipostaze, opţiuni culturale evidenţiază, de fapt, o « neascultare » a legilor naturale.

Curiozitatea, setea de aventură, ambiţia orgolioasă de afirmare şi dominare, tendinţa luciferică de negare, tentaţiile, patimile, pasiunile de tot felul care întunecă judecata lucidă, într-un cuvînt ipostaza faustiană cît şi în general atitudinea hedonistă, inclusiv plăcerile estetice ca forme de manifestare ale unei senzualităţi oarbe, iar uneori chiar dereglările patologice, sînt cîţiva din factori psihici principali ce contribuie la orientarea unor asemenea opţiuni culturale. Se poate afirma chiar că aceste forme de manifestare ale culturalului se realizează pe fundalul irupţiilor din stratul natural negativ (deci din inconştientul şi subconştientul negativ), contra stării de ordine şi armonie ale stratului natural fundamental, profund, pozitiv. Idealul ar fi, deci, ca raţiunea, factorul conştient, culturalul, acţionînd în numele unor principii morale superioare şi fiind în acelaşi timp în rezonanţă cu armonia stării naturale profunde, pozitive, să constrîngă zonele obscure ale subconştientului şi inconştientului, ale naturii negative şi nu invers. Formele de dereglări culturale pot căpăta aspectul unor fenomene de masă, prin funcţionarea unor comportamente de grup, colective ce devin dominante într-o zonă geografică sau o întreagă perioadă istorică. Poate neascultarea lui Adam a constituit, de fapt, şi o primă ipostază a neascultării, a nesupunerii, şi chiar a rebeliunii culturalului faţă de ordinea şi armonia naturală primordială.

Întreaga istorie a omului reprezintă, cred, o pendulare aproape ciclică a culturalului de la armonizarea cu naturalitatea fundamentală, spre nenaturalitate, spre artificialitatea care marchează sfîrşiturile de ciclu ca momente de declin şi dezordine ce duc spre dezorientare şi alienare, şi apoi invers, spre o nouă căutare a naturalităţii arhetipale profunde. Or, se pare că ne aflăm în unul din aceste momente.

În ceea ce priveşte raporturile culturalităţii la naturalitate, s-ar mai putea, consider, menţiona şi cazul în care opţiunea culturală se prezintă sub forma unor convenţii neutre, care nici nu ascultă dar nici nu încalcă legile şi ordinea naturală şi care caracterizează şi, în acelaşi timp, diferenţiază multe din spaţiile culturale ale umanităţii.

Iar sub aspectul ariei de răspîndire a culturalităţii, bănuiesc că s-ar putea cu greu admite prezenţa acestuia în cadrul regnului animal şi oricum chiar dacă acest fapt ar putea fi, totuşi, luat în consideraţie, limitele de manifestare ale culturalităţii, deci a unui presupus liber arbitru, în acest caz, sînt foarte reduse (incipiente).

Culturalitatea, cadrul cultural (al unui timp şi spaţiu) odată asimilat prin educaţie se transformă într-o nouă natură a omului (a doua sau a treia, ce-şi creează rădăcini puternice în subconştient, de fapt, o falsă, înşelătoare natură, mult mai limitată ca arie de deschidere şi oricum relativă, perisabilă). Conştiinţa culturală se relevă a fi dominantă, acceptînd şi asimilînd, de cele mai multe ori, în mod pasiv, toate convenţiile unui cadru cultural, care se perpetuează astfel devenind permanenţe ce pot fi interpretate ca arhetipuri ale unor epoci sau ale unor colectivităţi chiar dacă acestea reprezintă o alterare, o încălcare a naturii fundamentale. În această situaţie avem de-a face cu arhetipuri culturale diferite, opuse chiar arhetipurilor naturale pozitive sau uneori celor negative bazate pe instincte egocentrice (caz mai rar, ilustrat totuşi, bunăoară, de arhetipul comportamental mioritic). Deprinderile, mentalităţile şi produsele progresului cultural, deseori pe fundul unor puternice ataşamente afective, în special a' celor de natură hedonistă (inclusiv a plăcerilor estetice, în cazul artei) acţionează frecvent într-un mod nefast asupra planului natural şi asupra celui moral, iar uneori, într-un caz ceva mai fericit, reprezintă doar simple convenţii arbitrare ale unei colectivităţi umane, care se manifestă fie în virtutea unor necesităţi naturale, fie într-o stare de nerezonanţă cu natura (chiar dacă nu o încalcă).

Ataşamentele afective (dereglate), plăcerile senzuale (devenite vicii) anesteziază efectul coroziv pe care îl au obişnuinţele culturale asupra naturalului, « tocind », paralizînd în felul acesta simţul natural de autoapărare în faţa fenomenului degradării. Această situaţie deplorabilă poate duce la distrugerea, uneori lentă, a unor indivizi sau colectivităţi, deci la declinul unor societăţi umane sau chiar la catastrofe, la prăbuşiri bruşte (sociale, ecologice etc.). Iată de ce nevoia de a purifica şi de a diferenţia adevăratele arhetipuri, cele pe un fond (sau avînd un nucleu) natural, de falsele, nocivele arhetipuri care încalcă naturalitatea, distrugînd-o, mi se pare a fi îndreptăţită.

Dacă în diferite domenii s-au declanşat deja mişcări, campanii (unele chiar cu caracter politic), dezbateri publicitare, în vederea stăvilirii efectului negativ (poluant) al unor practici culturale asupra naturii ecologice, biologice (mă refer la mişcările ecologice, la campaniile contra fumatului, alcoolismului etc.) în materie de artă, în mod particular în muzică, efectele degradante ale unor practici culturale, unele la modă, sînt trecute cu vederea, fiind considerate încă inofensive şi oricum creatoare ale unor beneficii comerciale, deloc neglijabile pentru mentalităţile consumatoriste, dominante în epoca noastră. De aici şi toleranţa excesivă faţă de muzica « drog » practicată ca fenomen de consum.

În creaţia muzicală, şi în general în cea artistică, s-au făcut deja unii paşi în direcţia redescoperirii naturalului începînd încă de acum vreo douăzeci de ani, după cum am mai amintit (ca şi în mişcarea ecologică, de altfel), prin practicarea rezonanţei naturale în muzică, a repetitivităţii, a purificării sonore arhetipale, a folosirii unor sunete naturale sau a unor modele sonore naturale etc., direcţie pe care unii au ignorat-o, alţii au abandonat-o sau nu au dus-o pînă în ultimele consecinţe. În teoria muzicală în schimb, şi în general în cea estetică, demersurile, în sensul identificării nucleelor şi a fundamentelor naturale ale tradiţiilor muzicale culturale, cît şi în acela al diferenţierii naturalităţii sonore de culturalitatea convenţională şi uneori chiar nocivă a unor practici şi curente muzicale, sînt abia la început de drum. A observa ordinea naturală, arhetipală a universului sonor, în toată complexitatea manifestării (materialităţii) sale, înseamnă, de cele mai multe ori, a descoperi ordinea naturală a cosmosului, care se reflectă în sunete, în vibraţie cît şi deschiderile sale simbolice spre transcendenţă şi în felul acesta a descoperi un sens elevat al muzicii, aşa cum a-ţi cunoaşte propriile fundamente naturale înseamnă, de fapt, a cunoaşte fundamentele naturale ale Lumii (echivalentul imperativului cunoaşte-te mai întîi pe tine însuţi !).

https://biblioteca-digitala.ro

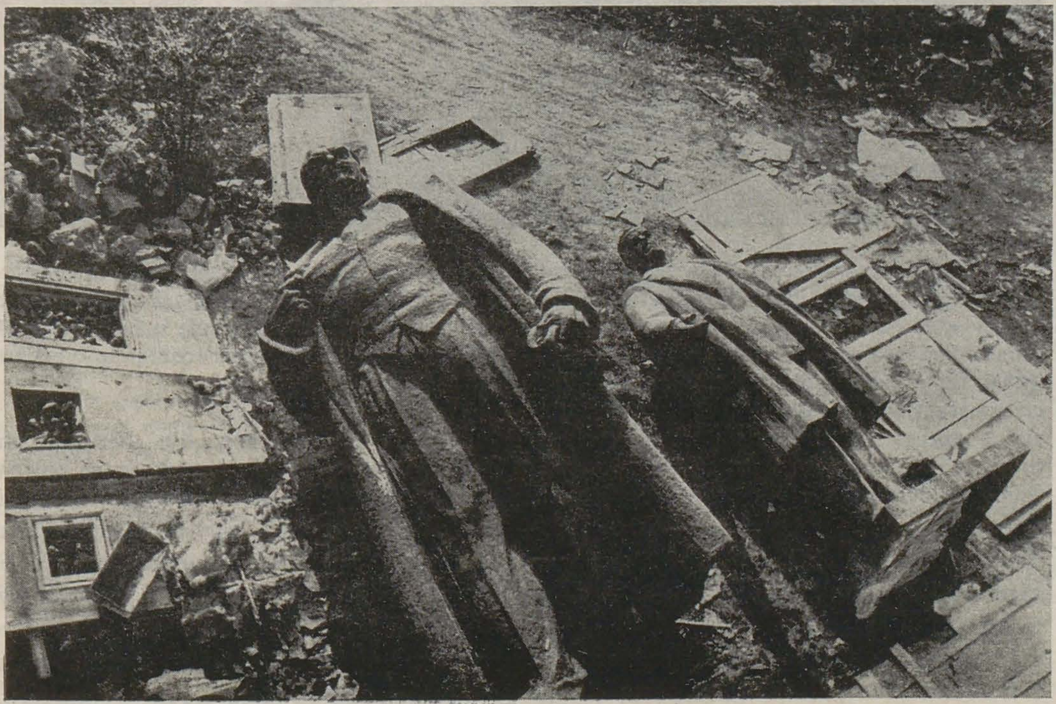
meditație «iconoclastă»

anca vasiliu

Față în față cu monstruozitatea am socotit, o vreme, că ceea ce văd nu e adevărat și că altceva este și altundeva se află — adevărul. Mi-am spus că ceea ce văd este doar o fațadă, o mască, o aparență care, oricît de adînc s-ar implanta în trupul realității, tot nu reușește să-i anihileze pregnanța autenticității și am considerat că dînd la o parte acest hibrid am să descopăr pur și simplu esențialitatea lumii, într-o dimensiune prin care ea, esența, a transliterat mijloacele aparenței pentru a deveni comprehensibilă, dar fără a se « contamina » de consecințele nefaste ale « ridicării » în vizibil. Am păcătuit deci, în chip maniheist, separînd natura vizibilului de cea a invizibilului, socotind că monstruozitatea pe care o vedeam era doar o aberație pasageră a naturii aparente care, trecătoare oricum, precum iarba și florile cîmpului, ascunde temporar un chip « frumos și luminos » ce nu va pregeta să iasă la iveală îndată ce spectacolul cu măști va fi luat sfîrșit. Mi s-a părut că doar marionetele sînt urîte și că ele fac un joc absurd în fața noastră, dar că în acest joc — care mima, e adevărat, realitatea — nu era necesar nici să crezi și nici să te implici, fiindcă altundeva știam că se află realitatea autentică și altceva credeam a fi esența artei în raport cu jocul marionetelor. Pe scurt, legam monstruozitatea de calitatea sa de a fi pură aparență, răul — de *masca* sub care se ascundea, credeam eu, binele.

Și iată că pentru o clipă istoria a suspendat spectacolul. Măștile au căzut. Decorul așișderea. Și n-a fost ne-voie ca cineva să strige că regele e gol, pentru că nimeni n-a reușit să-l vadă astfel. Măștile au căzut dar în spatele lor totul era identic. Nici o stupoare: absurdul era mai autentic ca oricînd și putea reîncepe.

Această pildă (pe care am trăit-o cu toții) vorbește despre arta idolatriei; mai precis, despre convenția artistică alcătuită din mecanisme și resorturi ale căror reguli fac netă distincția marxistă dintre existența reală și istorie, masca unei lumi al cărei confort ține de proclamarea idealurilor exterioare. Convenția artei pare a nu da seamă de etică, sau își furnizează o etică proprie pe care-și bazează apoi regulile jocului. De aceea, prin artă, artificialul unei asemenea situații e instalat în absența moralei și a distanței ontice și teologice dintre aparențe și esență, semănînd cu bună știință confuzia planurilor și culegînd roadele unei bunăstări fictive, datorate iluzoriului acces « nemijlocit » la izvoare. Faptul că în spatele măștii de află idolul — tot o mască — faptul că marionetele acestui spectacol sînt aceleași mereu, în complezența unui joc sau a altuia, și faptul că fața idolului este de fapt o bucată de oglindă, adică un reflex fugitiv și iluzoriu al acestei aparențe care ne înconjoară și pe care o ridicăm la rang de unicitate, toate acestea se constituie într-un lăcaș al falsei liniști, într-o împăcare mulțumitoare și mincinoasă între aparențe și angoasa de a nu ști de fapt *dacă* există și *cum* există acel « dincolo » de ele, de pestrița lor alcătuire. Căci nu cred că liniștea netulburată se poate așterne undeva, pe vreuna din cîmpiile pămîntene. În cel



p. 25
TEODOR GRAUR
p. 26
DAN MIHĂLȚIANU

https://biblioteca-digitala.ro

mai candid peisaj zugrăvit pe fundalul spectacolului bîntuie destine uzurpatorii, profeți buni sau mincinoși ai schimbării timpurilor. Lumea îi ascultă, vorbește cu ei și apoi unii devin marionetele lumii. Destinul le-a fost confiscat. Regulile artei o cer în numele unității de timp, de spațiu și de așa-zis adevăr. Restul sînt alungați. Răutatea lor aparentă, ca și « mînia divină » nu pot fi suportate. Avem nevoie de echilibru statornic, chiar dacă fals, și nu de cutremurul luminii care pătrunde în tenebre, de idoli cu care ne înrudim și nu de metafizici ale distanței ontologice.

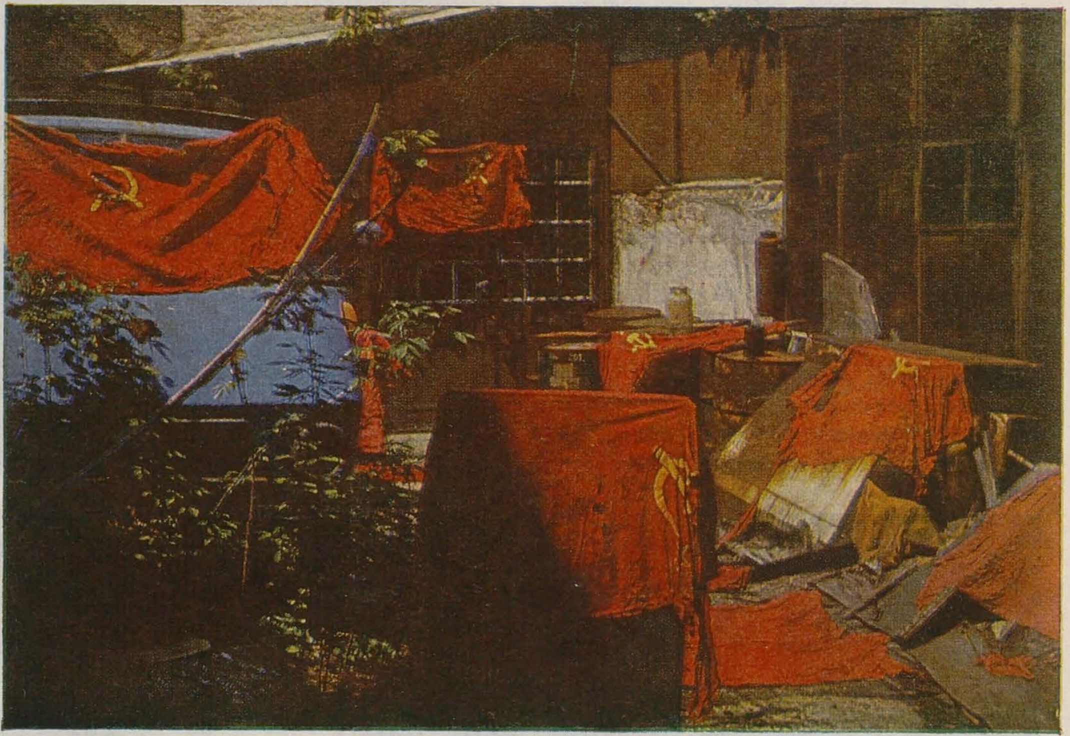
Din pozitivismul inițial, acela care mă făcea să cred că esența se ascunde în spatele aparenței ca miezul sub coajă și că invizibilul este egal cu binele, cu idealul, cu absolutul, în vreme ce vizibilul se poate « contamina » în raporturile sale cu materialitatea existenței fizice, din maniheismul acesta separator între trup și spirit, am rămas cu obsesia ne-cantitativă a diferenței și a distanței. Ea, această obsesie, este cea care îmi hrănește « complexul atingerii esențelor » și teroarea de concret, fuga de idol și tentația ontologizării inefabilului.

Masca din spatele măștii — telescopare a perspectivei false pe care idolul o interpune între transcendent și imanent — și arta ca retorică a discursului, ca scenariu al acestei perspective artificiale sînt două forme de a da sens unui spectacol a cărui unică logică e absurdul. Iar tentația de a-i da un sens nu-i poate da altceva (revin asupra unei idei enunțate deja) decît o formă imperfectă de a liniști angoasele, de *a uita*, de a adormi atenția cu iluzia surîzătoare a unei false împăcări. Arta « realistă » place mai mult decît cea abstractă, în ideea că oglinda demască prin exorcism răul și « propagă » binele, în vreme ce legile « subtile » ale abstractului păstrează echivoc o distanță, o detașare care poartă amprenta supărătoare a unei experiențe singulare. Arta « realistă » e colectivă și participativă prin gama largă de aderențe la vizibilul pe care, șocîndu-l sau mimîndu-l servil, îl împlinește în ascunsa-i dorință de idolatrie: îi confecționează marionetele necesare fascinației. Abstractul nu-i însă mai puțin artificial, mai autentic numai pentru că e lipsit de analogii fizice. Tentația artei abstracte este de a înconjura o absență îngrădind-o, posedînd-o la fel de idolatru în negativitatea ei, ca și proclamația pozitivă a plinului și a golului în « spațiile » realismelor. Tentație la fel de idolatră și la fel de absurdă ca și aceea de *a atinge* babilonic cerul prin adițiunea etajelor, la capătul cărora privirea se va odihni într-un paradis asemenea Pămîntului. Istoria și istoria artelor este o succesiune de astfel de false paradisuri promise, o hartă a lumii, mare — vorba lui Borges — cît lumea.

Artificialitatea artei în genere vine tocmai din această *coincidență* a sa cu aparența, cu destinul retoric și fad al idealurilor istoriei. Arta nu întruchipează esențe, nu dă chip nevăzutului, nu este mai « aproape » de absolut nici atunci cînd înfățișează hibrid zei divino-umani, nici atunci cînd face epure orgolioase de alb pe alb. Ea nu iese din condiția unei reflectări așa-zis dialectice a istoriei nici atunci cînd își asumă contrarietatea, nici atunci cînd descompune marionetele, nici atunci cînd atomizează absurdul; căci critica însăși, fie și autoflagelantă, e tot un zălog al circumstanțialului, ironia — o perspectivă piezișă a exteriorității. Codul etic al artei reproduce fidel gama de vanități ale istoriei, limbajul « frumosului » camuflînd prăpastia. Arta politizează în permanență împărtășindu-și cu politicul idolii. Mai e nevoie să spun că ambiguitatea, echivocul, stilul aluziv, « metafora » fac parte din arsenalul de glisaj publicitar al artificialului, sînt imaginea însăși a fluidului care se insinuează peste clivajul

moral al lumii, stîrnind confuzia valorilor eticului în numele fals al unui socio-estetism « de consum »?

Impasul artificialității artistice e sufccant cu precădere în momentele de criză ale spectacolului istoriei, în momentele de actualizare ale absurdului în care gratuitatea « turnului de fildeș » e tot atît de revoltătoare ca și discursurile și portretele « de aparat ». Înțelegi atunci mînia legendară a lui Platon, interdicția iudaică, sau cea musulmană, contemplația în duh a cîtorva mistici. Pălind în fața intensității imanenței, arta nu poate avea acces, cu codul său imagistic, la absolutul transcendenței. Ea traduce misterul în forme pe care le confundă apoi cu esența acestuia; uită să așeze tocmai contrariul, paradoxul drept principiu fundamental al existenței ei. Uită, de pildă, că imperfecțiunea nu e tehnologică ci esențială, adică semn al diferenței ontologice dintre reprezentare și Nevăzut, renunțare opțională, în favoarea vieții, la miraculosul acesteia, la miracolul re-unirii. Există vreo ieșire din acest impas? Vreo clipă de autenticitate care să rupă murmurul năucitor al spectacolului secular? Vreo clipă de eternitate posibilă în lumea pozitivă, profană, secularizată în actualitatea istoriei? Cu



alte cuvinte, mă întreb *acum* dacă arta își poate părăsi artificialitatea-i funciară pentru a deveni, fie și pentru o singură, suficientă clipă, cutremur etic al monstruosului și nesfîrșitului Babel.

P.S. Citez, ca dedicație, din Montherlant, *Solstice de Juin* (1919): *Aux ecrivains qui ont trop donné depuis quelques mois à l'actualité, je prédis, pour cette partie de leur œuvre, l'oubli le plus total. Les journaux, les revues d'aujourd'hui, quand je les ouvre, j'entends rouler sur eux l'indifférence de l'avenir, comme on entend le bruit de la mer quand on porte à l'oreille certains coquillages.*

https://biblioteca-digitala.ro

de la arcimboldo la dadaism

pavel șușară

În volumul al II-lea al « Istoriei literaturii românești contemporane » Nicolae Iorga îi rezervă lui Tristan Tzara un loc umil la subsolul paginii. La Contimporanul, spune Iorga, « scrie și șarlatanul Tristan Tzara, de europeană vîlvă (. . .) »[1]. *Șarlatanismul* și *europeana vîlvă* pe care istoricul le enunță cu aparentă neutralitate corespund, în realitate, unei duble situări față de fenomenul dadaist pe care Tzara îl reprezintă; anume *dezavuarea* pe care tradiționalistul Iorga o formulează reflex și *omologarea* prin recunoașterea autorității de fapt. Situările extremiste n-ar ieși din formula lui Iorga absolutizînd fie *șarlatanismul* pur și simplu, fie făcînd din *vîlvă* un criteriu de radicală noutate, de rupere ireparabilă de tot ceea ce înseamnă tradiție și istorie. Ambele atitudini și-ar găsi suficiente argumente în fenomenul însuși care a oferit cu generozitate, programatic dar și prin lucrările propriu-zise, puncte de plecare divergente. « Priviți-mă bine ! scrie Tzara încercînd să discrediteze orgoliosul Eu artistic, sînt un idiot, sînt un farseor, sînt un neserios ! Sînt urît, chipul meu n-are nici o expresivitate, sînt mic ! Sînt la fel ca voi toți ! »[2] Aparițiile publice, gesticulația histrionică, declarațiile teribiliste, uneori frizînd masochismul, pot trimite ușor la *șarlatanie* iar, pe de altă parte, renunțarea la ceea ce arta a instituționalizat, tehnic și estetic, pe un parcurs istoric îndelungat, așezarea particulei *anti-* înaintea tuturor conceptelor curente, acreditează cu prisosință noutatea absolută a dadaismului.

Dacă am recurge la o schemă operațională, inevitabil simplificatoare, împărțind istoria artei în etape succesive *imitative* și *simbolice*, pe urmele lui Werner Hofmann și asimilînd *manierismul* ultimei, s-ar impune de la început cîteva observații sumare: în cazul artei a cărei estetică oficială este *imitația* se păstrează un contact permanent cu lumea exterioară, obiectul artistic fiind întotdeauna preexistent și gata constituit fie că este de natură materială, religioasă sau emoțională. Asumarea convenției artistice instituie, pe traseul *model — operă de artă — receptor*, o relație univocă a cărei finalitate implică, într-un fel sau altul, redescoperirea modelului. Obiectul se transferă în operă cu întreaga sa încărcătură morală. Creația este mereu tributară iar artistul supus totdeauna sugestiilor realului.

Manierismul este *creația* de acest tip ajunsă la sațietate și marchează o anumită stare de *criză*. El își reclamă independența față de convențiile *imitației*, estetica sa este una a « ideii », se revoltă împotriva oricărei constrîngeri exterioare. *Investigația* înlocuiește *creația* de natură imitativă. Domeniul pe care îl ia în posesie nu mai este natura exterioară ci arta însăși, sensul deviind de la transferul elaborat la analiză. Deformarea proporțiilor nu e decît o analiză a modalităților de proporționare, complicarea compoziției este compoziția devenită obiect de studiu pentru ea însăși. Manierismul este (și) un fel de « critică a artei » făcută cu mijloace specifice.

Dadaismul poate fi, teoretic, apropiat de manierism, fără a fi însă asimilabil acestuia, pentru că pînă la un anumit punct problematica lor artistică este asemănătoare. Și poate nu atît « problematica artistică » le apropie, cît o anume filosofie, o anume concepție generală despre lume și despre artă[3]. Pictorul manierist care prin datele artei sale se află cel mai aproape de dadaism este, atît de des invocatul cînd e vorba de curentele moderne, Arcimboldo. Relația lui cu dadaismul nu este însă una de determinare ci de paralelism, el nu este sursă ci doar analog spiritual la alt nivel și în alt context temporal. Întîlnirea sa cu dadaismul se realizează într-o problematică triplă: a) tentativa reevaluării obiectului gata constituit, b) accentuarea laturei cognitive a artei și aspirația spre totalitate și c) nostalgia unității inițiale a artelor și dorința de a o recupera.

Și manierismul, respectiv Arcimboldo, și dadaismul apar pe un fond de criză a limbajului artistic și ca un răspuns la această criză; în primul caz a limbajului renascentist, în al doilea a limbajului în general. O primă soluție de înnoire a limbajului propusă de Arcimboldo este lupta împotriva convenției prin reformularea relației cu *obiectul*. El își pierde statutul de model devenind simplu element într-un amplu discurs categorial. Ideea compoziției cu obiecte este anunțată de Arcimboldo prin compoziția cu imagini de obiecte. Obiectul gata constituit capătă un statut paradoxal prin fragilitatea situării în propria sa identitate; el este și, în același timp, nu este el însuși. Principiul identității este bruscat. De aici și pînă la a substitui imaginii obiectul însuși nu este decît un pas.

O a doua caracteristică a artei lui Arcimboldo este fondul ei *lingvistic* care nu se referă la un rapel plastic al Retoricii ci la un traseu intenție-emisie-recepție care înglobează o sumă de idei generale ilustrînd o adevărată atitudine filosofică. Arcimboldo nu poate fi evaluat doar în concepte plastice pure, el se verbalizează, se asimilează prin desfășurare epică, structura plastică nefiind decît momentul de popas între două momente lingvistice pentru că « (. . .) el operează asupra unei lumi deja instituite prin limbaj »[4] și recuperabile doar prin limbaj. Chiar și numai acest traseu cuvînt-imagine-cuvînt, în care *cuvînt*-ul final este resubstanțializat prin sugestie imagistică, ar fi suficient pentru a descifra în arta sa substratul cognitiv. Roland Barthes spune că « nu numai *artă* dar și cunoaștere transpare în exercițiul unei astfel de imaginații (. . .) »[5] stabilind următoarele etape de implicare a imaginii: joc — Retorică — magie — cunoaștere. Oprindu-ne la *cunoaștere* descifrăm în ea două sensuri: unul particular și unul general. Cunoașterea particulară are ca obiect arta, imaginea, supunînd analizei posibilitatea de constituire a formei plastice. Anticipîndu-l parcă pe Apollinaire, Arcimboldo afirmă implicit că se poate picta cu orice, cu animale, cu păsări, cu cratițe, cu pești, cu minerale etc., deconspirînd în același timp mecanismul devenirii imaginii prin crearea voită a unei fluctuații continue de la partea la întreg. Parafrazînd i-am putea atribui lui Arcimboldo formula « înainte de a fi un chip uman, portretul este o sumă de alte imagini particulare », făcînd arta să-și devină sieși obiect și prilej de reflecție. Aspectul celălalt, general, al *cunoașterii* se integrează într-un sistem de percepere a lumii ca globalitate, ca totalitate absolută. El nu face doar « alegorii manieriste relativ simple », așa cum sugerează Hocke, îndemnînd să nu « căutăm în opera lui mai mult decît atîta »[6] și nici doar « tablouri metonimice », cum afirmă Mario Praz[7], ci construiește o amplă pledoarie imagistică pentru unitatea și coerența universală. Arcimboldo nu este un moralizator îngust care face educație alegorizînd deprinderi și stereotipii, nici un simplu pedagog care reprezintă metonimic diversele compartimente ale realului doar din motive de persuasiune. El analizează Universul pe felii descompunîndu-l în mici universuri particulare, le găsește genul proxim și le recompune, prin el, unitatea. Prin portretul realizat din animale, Arcimboldo nu compune un chip uman extravagant ci portretizează *animalul* ca regn, introduce individualul animal în noțiunea de Animal iar chipul uman nu este, într-o tradiție renascentistă, decît garanția perfecțiunii ultime. « Bucătarul » nu face aluzie la o meserie anume ci este însuși universul casnic în plenitudinea sa, așa cum « Bibliotecarul » nu sancționează o profesie, ci face elogiul universului spiritual rotunjit antropomorfic. Mai sînt invocate vegetalul și geologicul, anotimpurile și cele patru elemente, toate aduse la numitorul comun al chipului uman. Se profilează astfel o ontologie sui generis, un discurs filosofic totalizator și organicist; de la elementele primordiale la lumea minerală, de la vegetal și animal la artificial și spiritual, dimensiunea temporală fiind introdusă prin cele patru anotimpuri. Aspirația finală a lui Arcimboldo către sinteză și totalitate, după ce inițial formulase o investigație de tip analitic, este întărită de celebrul « pian al culorilor » sau « lăută perspectivală »[8] care pare să fi readus artele la unitatea lor inițială. Comanini afirmă că Arcimboldo a găsit « toate tonurile și semitonurile, toate celelalte consonanțe muzicale înlăuntrul culorilor ».[9] « Artele separate, spune Hocke, poezia, arta plastică, muzica, potrivit acestei mașini cromatice a lui Arcimboldo — au fost la origine *o unitate*. »[10]

Aceste caracteristici pe care opera lui Arcimboldo le sugerează sînt adevărate obsesii pentru dadaism. Arta nu mai este supusă unei simple analize ci unui adevărat rechizitoriu. Nu mai sînt investigate mijloacele de constituire a imaginii artistice, ci mijloacele de a o distruge schimbîndu-se, astfel, atît mecanismul creației cît și cel al percepției. Colajului de materiale și de obiecte îi sînt exploatate toate posibilitățile. Esteticul este pus la index ca element de separație arbitrară a artei de viață. Obiectul de rînd se revoltă împotriva obiectului artistic, seria se revoltă împotriva unicatului. O dimensiune *lingvistică* operează și în cazul dadaismului pentru că receptarea sa implică o resituare logico-formală față de obiecte. Raportul dintre parte și întreg se instituie, cu particularități și nuanțe, în sensul lui Arcimboldo. Și oricît ar părea de ciudat între « Roata de bicicletă » a lui Duchamp și oricare din portretele lui Arcimboldo nu există deosebire de fond și nici deosebire a situației de consum. În ambele cazuri accesul la operă se face prin ezitarea între element și ansamblu, chiar dacă ansamblul lui Duchamp nu este reductibil la o realitate statutată de experiență. Din perspectiva percepției însă mecanismul psihologic al imaginii este diferit: Arcimboldo creează noțiuni, introduce obiectul în categorie, pe cînd Duchamp sparge noțiunile, sustrage obiectul categoriei. Efortul privitorului în cazul lui Arcimboldo este de a depăși individualul pentru a accede la categorie iar în cazul lui Duchamp de a uita categoria pentru a valoriza obiectul în sine, depsihologizat. Roata de bicicletă montată pe un taburet încetează a mai fi o roată de bicicletă (dar nu este nici altceva identificabil logic sau estetic) pentru că este sustrasă spațial și funcțional complexului de determinații care o definesc ca atare. O asemenea punere în comun a obiectelor nu mai este, ca la Arcimboldo, consfințirea prin imagine a unei ordini ci un protest împotriva însingurării obiectului în sinele lui logic și a divorțului de principiu față de obiectele din alte sfere. Puse în valoare aceste obiecte de toate zilele nu aspiră la estetic, individualizarea lor nu este înfrumusețare ci doar reabilitare morală. Aceste obiecte nu mai comunică prin coduri convenționale, receptorul nu mai caută în ele datele unei intenționalități pe care să și-o asume, pentru că ele se propun în nuditatea lor absolută iar intenționalitatea cedează sub ofensiva hazardului care devine *revelație*. Poetul William Carlos Williams este martorul unei *creații* a lui Duchamp. « Într-o zi, scrie el, Duchamp a hotărît ca prima compoziție din ziua aceea să fie primul obiect care îi va apare înaintea ochilor în primul magazin în care va păși. Ceea ce a găsit a fost o lopată; a cumpărat-o și a pus-o în atelier. Aceasta i-a fost compoziția. »[11] Artistul încetează a mai fi un selecționer, o conștiință superioară pornită să facă ordine în lume separînd frumosul de urît. El nu mai alege ci se lasă ales, actul său artistic nefiind altceva decît un act obișnuit de viață. « Sînt puțini artiști, scrie Jindrich Salupecky, la care să existe un punct în care arta și viața se confundă: pentru Duchamp fiecare operă de artă devenea un eveniment de viață iar fiecare eveniment de viață o operă de artă. El a sfîrșit prin a se proclama *respirator* pur și simplu, actul cel mai elementar al vieții devenind astfel arta însăși. »[12] Ștergerea graniței dintre artă și viață, reconcilierea « artei cu poporul », ames-

https://biblioteca-digitala.ro

tecarea elementarului cu spiritualul, visul plenarității actului vieții sînt ipostaze ale unei dorințe de totalitate[13] pe care, într-un plan mai general, am remarcat-o și la Arcimboldo. În termenii unei dialectici generale totalitatea lui Arcimboldo ar fi *unitatea în diversitate*, iar totalitatea Dada-ului *concilierea contrariilor*.[14] Richter afirmă că « (...) rațiunea și antirațiunea, sensul și nonsensul, planul și întîmplarea, conștiința și nonconștiința aparțin aceluiași lucru și reprezintă părțile necesare ale unui întreg ... »[15], iar Schwitters mărturisește că a creat Merz « (...) mai întîi ca sumă a ramurilor individuale ale artei, MERZ-pictură, MERZ-poezie (...), ultima mea dorință este, susține el, unificarea artei și nonartei în privirea generală despre lume-MERZ. »[16]

Dacă *totalitatea* lui Arcimboldo se întemeiază pe un numitor comun stabilit fără echivoc — chipul uman — care introduce ordine într-o sumă de realități disparate — *totalitatea* fiind tocmai ordonarea coerentă a acestor părți — la dadaiști lucrurile se schimbă. *Totalitatea* lor este incoerența cultivată deliberat, amestecarea domeniilor prin ștergerea limitelor specifice, unirea contrastelor. Antropocentrismului arcimboldesc, prelungire a unui reflex renascentist, îi corespunde în al doilea deceniu al secolului nostru o umanitate în derivă. Războiul anulează moralmente umanul iar ofensiva industrială îl înlocuiește fizic cu obiectul de serie. Omul nu mai este un factor coagulator explicit ci doar un manipulator și o prezență dedusă, inaptă de reprezentare. Tentativele antropomorfe sînt fie acefale și înlănțuite ca « Fascinat » al lui Man Rey fie ca « Spiritul timpului nostru » al lui Hausmann, torturat de atributele unei civilizații seci. « Lăutei perspectivice » a lui Arcimboldo îi corespunde în dadaism o adevărată obsesie a unificării artelor, a anulării oricăror elemente de segregare; « cu dispariția granițelor dintre arte, afirmă Richter, pictorul s-a îndreptat spre poezie și poetul spre pictură. Peste tot se afișa noua nețărmurire. Supapa a sărit ... ».[17]

Fiind un șir de eforturi de a adînci problematica artei, viața și, mai larg, realitatea însăși, dadaismul este, în felul său, o formă și o tehnică de cunoaștere. El supune realul unui permanent bombardament analitic și, paradoxal, constructiv găsind practic nelimitate posibilitățile de dialog între obiectele constituite sau între materialele informe. Oricît ar fi de heteroclite substanțele nu intră în conflict ci încep prin a se tolera și sfîrșesc prin a constitui structuri noi, ireductibile la repere preexistente. Natura nu mai este mimată prin succedanee ci concurată în însuși mecanismul său de constituire. Dar nu este concurată o natură care și-a găsit făgașurile ci una răcindu-se lent după marile combustii geologice, neschematizată și neîncremenită în tipare. Relația artă-natură, artă-realitate încetează a mai fi relația oglindă-obiect, instituindu-se nu într-una accidentală — deci exterioară — ci într-una a devenirilor similare.

« Dada e direct ca natura, spune Arp.
Dada e lipsit de sens ca natura.
Dada e pentru natură și împotriva artei. »[18]

Iar în « Dezgustul dadaist » T. Tzara afirmă prin Dada întîlnirea « tuturor contrariilor și contradicțiilor, a tuturor motivelor, a tuturor incoerențelor: viața. »[19]

În această *viață* propusă ca năzuință absolută, *manierismul* și *dadaismul* sînt două episoade care ilustrează recurența unei *stări de abis*. Insuficiența *fragmentului* determină o isterie a *totalității* înlăuntrul unei compartimentări tradiționale riguroase: pictura e pictură, navigația navigație, agricultura agricultură, muzica muzică etc. Conștiința halou-lui creează o anume situație de urgență care cere instrumente și tehnici noi, adică eficace dincolo de *compartiment*.

Instrumentarul sintetizator, unificator, este inevitabil artificial prin inadecvarea sa la *fragmentul* tradițional. Și atunci întreaga problematică pare a intra în categoria *artificialului*.

Dar dacă *stările de abis* sînt ciclice, artificialul însuși nu este decît *un mod de existență*.

NOTE

1 N. Iorga, « Istoria literaturii românești contemporane » București, 1934, vol. II, pag. 286
2 Claude Bonnefoy, « La Poésie française des origines à nos jours », Seuil, 1975, pag. 454
3 Jindrich Salupecky, « Les symboles chez Marcel Duchamp », în Opus International, Nr. 49 / 1974, pag. 48, sugerează o apropiere a dadaismului de simbolism: « Mais dada et le symbolisme ne s'excluent pas l'un de l'autre. (...) Comme les symbolistes et de si nombreux dadaïstes, Marcel Duchamp tentait à son tour de trouver le sens intrinsèque de la vie et donc la raison pour laquelle la vie vaut d'être vécue ».
4 Anca Oroveanu, « Roland Barthes », Arta, 12/1980, pag. 18
5 R. Barthes, « Arcimboldo », Arta, 12/1980, pag. 19
6 R.G. Hocke, « Lumea ca labirint », București, Ed. Meridiane, pag. 256
7 Mario Praz, « Il giardino dei sensi », Arnoldo Mondadori Editore / 1975, pag. 33
8, 9, 10 R. Hocke, op. cit. pp. 262—263
11 J. Salupecky, op. cit. pag. 44
12 ibid. pag. 45
13 Werner Hofmann, «Fundamentele artei moderne», vol. II, Buc. / 1977, pag. 161, susține comparația între « totalitatea » romantică și cea dadaistă (« comparația cu aspirația spre totalitate a romantismului nu este greșită »). Există însă o diferență de asumare a acestei « totalități »; romantismul o realizează prin impuls, printr-un avînt care se ignoră pe sine pe cînd dadaismul o caută lucid și, în măsura în care este explicitată în texte, chiar programatic. Și în zona aceasta, a căutării lucide, a conștiinței « totalității », dadaismul și Arcimboldo pot fi apropiați.
14 Cf. Hocke, op. cit. pag. 87 și W. Hofmann, op. cit,. pag. 161
15—16 W. Hofmann, op. cit. pp. 161—163
17 Ibid. pag. 164
18 V. Zanini, « Tendințele sculpturii moderne », Buc. / 1977 pag. 106
19 M. de Micheli, « Avangarda secolului XX », pag. 272

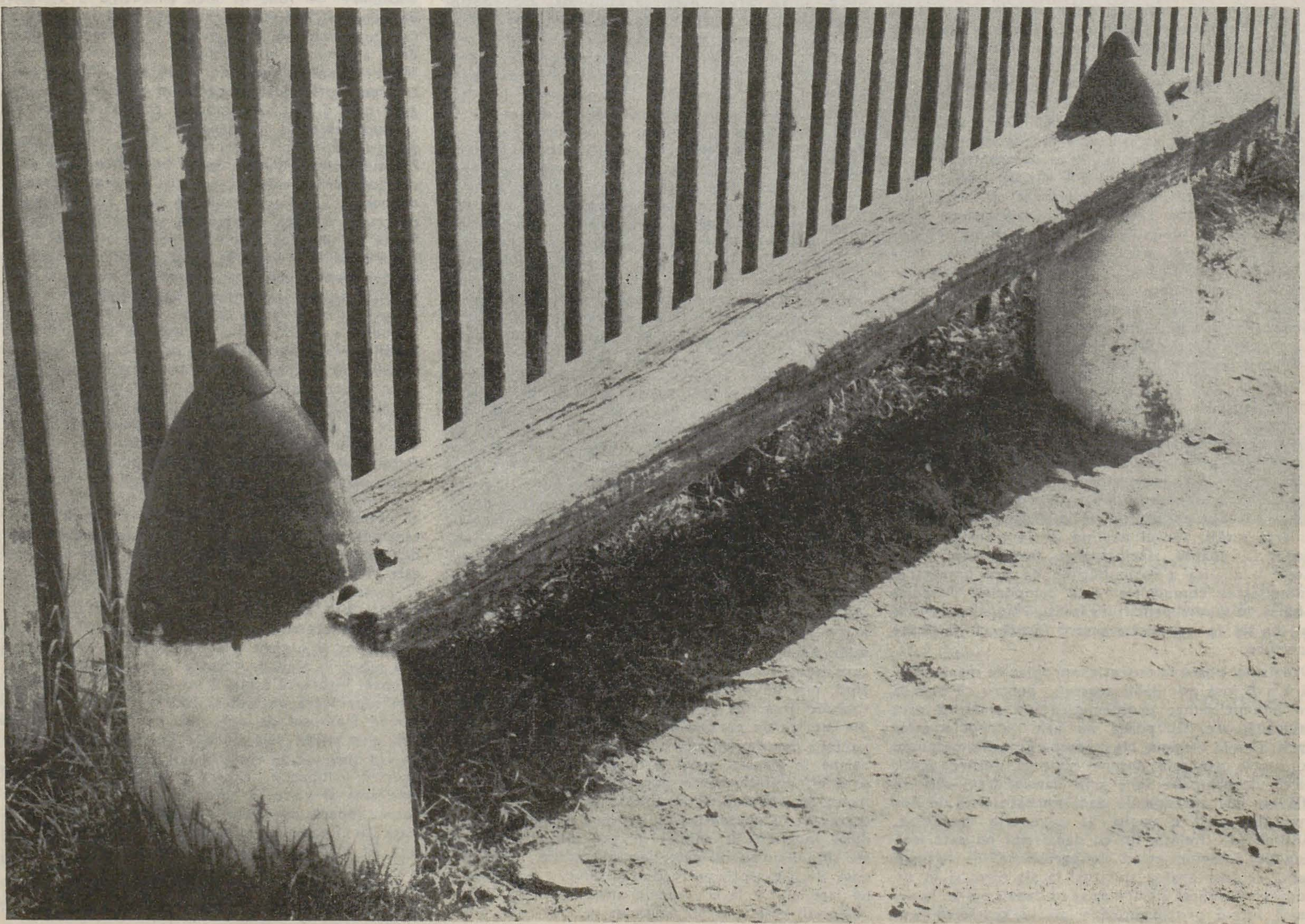
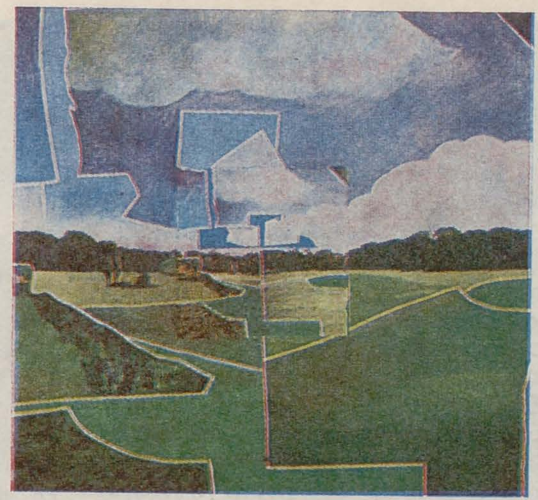


foto MIHAI OROVEANU

https://biblioteca-digitala.ro

peisaj — dialog

tudor nicolau

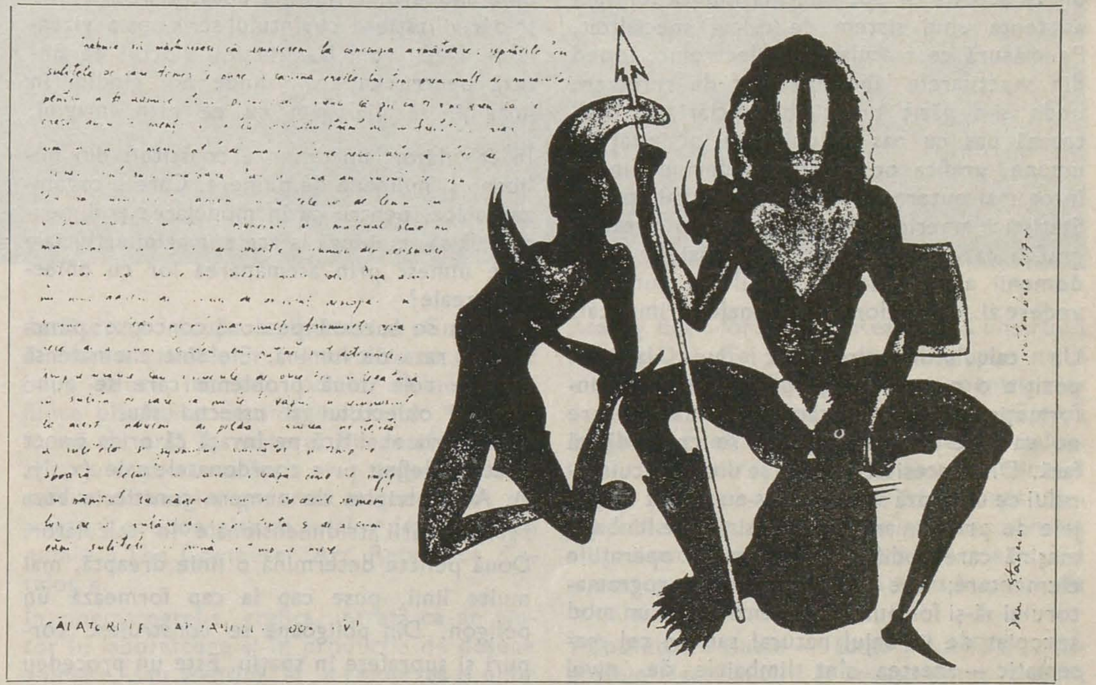


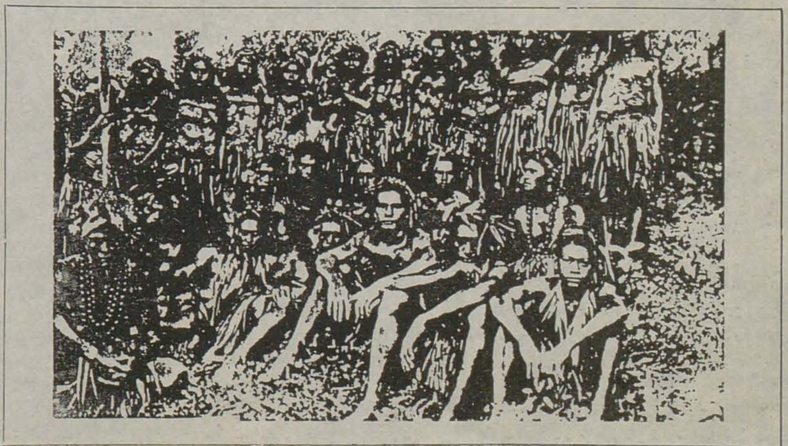
TUDOR NICOLAU
DAN STANCIU, « Călătoriile căpitanului Cook »
Scenă de dans din Tahiti (1774)
Tahitieni moderni

Orice abecedar, pe lîngă citire şi scriere, este plin de imagini-desene ca şi cînd s-ar completa. Învăţăm să citim şi să scriem cu ajutorul imaginii. De fapt sînt două abecedare într-unul singur, căci a desena este acelaşi lucru cu a citi sau a scrie, deci două moduri de a cunoaşte, două moduri de iniţiere. Ochii miraţi ai elevilor şi ironia uşor plictisită a profesorului, la început, complică puţin lucrurile.

Şi pentru că, uneori, explicaţia devine mai pe înţeles cînd apelăm la nişte exemple-personaje ne putem lesne închipui o sîmbătă — day off — în care două din aceste personaje, dragi tuturor, devin eroii unui posibil dialog. I-am ales, deci, pe Robinson Crusoe şi Vineri şi începem cu marea mirare care l-a cuprins pe primul văzîndu-l pe Vineri încercînd să deseneze, să zicem, un peisaj, în acea sîmbătă de pomină. Pălăria de panama de pe scăfîrlia lui Robinson se mişcă în semn de nedumerire în faţa acestei scene. Preocupările de sîmbăta liberă ale lui Vineri, deloc obişnuite, declanşează în mintea ştiutoare a lui Robinson curiozitate, ori curiozitatea este doar începutul . . . aşa că aşezîndu-se pe o piatră Robinson începe posibilul lui dialog cu Vineri, amintindu-şi de constatarea că orice abecedar abundă în imagini-desene. Oricum, ar fi vrut să-l înveţe pe Vineri să scrie, dar uite că acesta i-o luase înainte şi cum orice iniţiere trebuie să fie simplă se gîndi la peisajul pe care Vineri încearcă să-l « scrie ». « Poate cîteva elemente simple de perspectivă », se gîndi Robinson Crusoe, dar se opri la timp. Nimic altceva decît o schemă artificială, îşi răspunse el atunci. În plus, de neînţeles. Cum oare un cer, printr-un artificiu de construcţie, poate deveni o linie dreaptă, de exemplu? Pălăria de panama repetă mişcarea de nedumerire. « Poate, pentru început, cîte ceva despre punct, linie, pată . . . sau chiar cîte ceva despre compoziţie » îşi spuse el în minte. În acest moment, o mulţime de construcţii artificiale îi vin în gînd, despre care ştia că suprapuse realului imediat par a-l complica, dar de fapt fac înţelegerea lui — a realului — posibilă. Aceste construcţii ce ţin de componenta cerebrală a iniţierii descifrează realul cu ajutorul unor scheme abstracte care, înlăturînd percepţia simplă, îl reconstruiesc, îl restituie înţelegerii noastre adăugîndu-i chiar laturi nebănuite la început. Adică cunoscîndu-l mai bine, pornind de la schema lui de construcţie, realul îşi dezvăluie complexitatea seducătoare în faţa ochilor miraţi ai « elevilor » şi spre deliciul uşor superior al « profesorului ». Acesta ar fi rolul construcţiilor artificiale cu care operează mintea noastră în realizarea imaginilor « scrise ». Mai apoi aceste construcţii artificiale, din instrumente, se pot transforma în chiar subiecte de reprezentare. Bunul simţ al lui Robinson a făcut ca dialogul cu Vineri să nu aibă loc, poate pentru că motivaţia unei construcţii artificiale într-un peisaj scapă, uneori, unei explicaţii imediate. Deci, Robinson Crusoe se depărtează în linişte în timp ce Vineri desenează ca să priceapă.

Dialogul nu a avut loc, căci « elevul » preferă aproape întotdeauna « iarba » . . . « cerul » . . . Oricum, desenul lui Vineri nu s-a păstrat sau nu există pur şi simplu. Poate s-a pierdut. Asta nu ne împiedică să ne gîndim la imaginea lui suprapusă, gîndurilor lui Robinson Crusoe. Depinde de noi, fie Robinsoni, ori Vineri. Unde se termină unul începe celălalt şi uite aşa ne vom învîrti mereu în jurul unei insule locuite de două personaje, care în ziua lor liberă se complică, dar în acelaşi timp se şi implică într-un posibil peisaj-dialog.





https://biblioteca-digitala.ro

iluzia programată

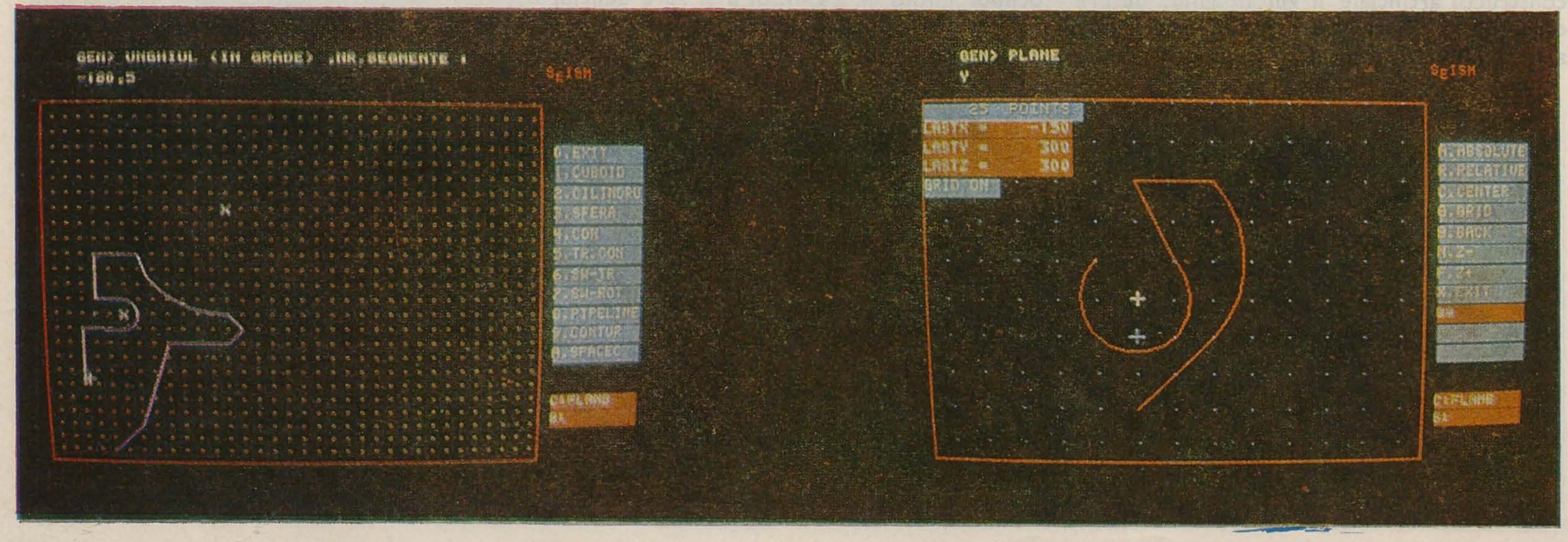
marina meilă

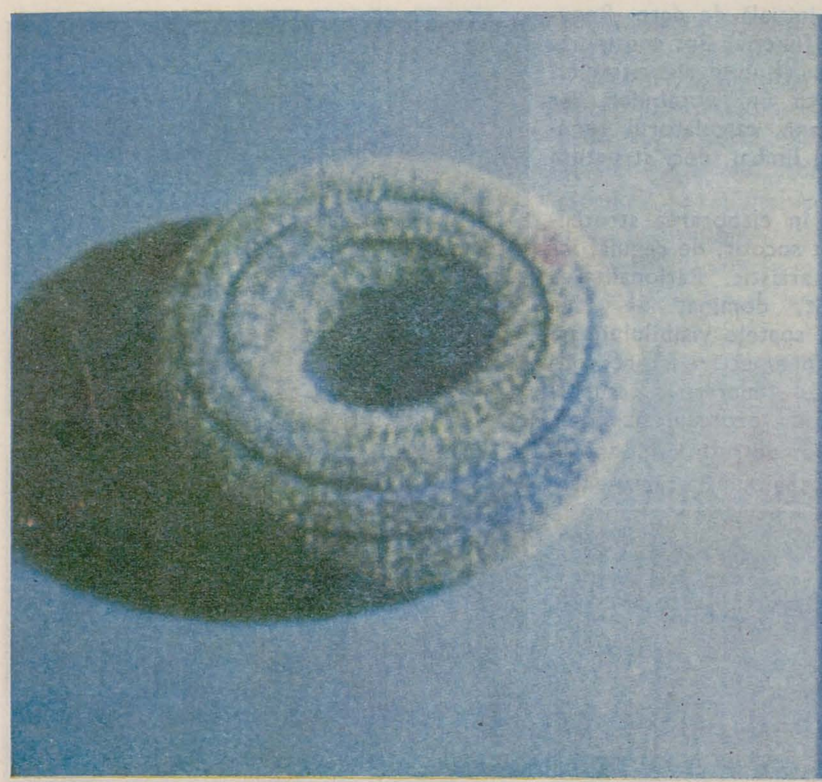
De ani deja, programe specializate desenează diagrame economice și scheme sinoptice, inginerii își definesc forma obiectelor pe care le proiectează în fața terminalelor calculatoarelor, oamenii de știință, de la medic la astrofizician, interpretează imagini generate de calculator din datele culese automat, și cu greu producătorii video-show-urilor actuale își pot imagina munca lor fără asistența unui sistem de calcul specializat. Pe măsură ce calculatorul electronic, ieșind din sanctuarele laboratoarelor de cercetare unde și-a găsit primii beneficiari, se infiltrează pas cu pas în universul activităților umane, grafica pe calculator devine din ce în ce mai puternică, din ce în ce mai cerută. Statistici americane din ultimii ani prezintă grafica ca pe unul dintre cele mai dinamice domenii ale tehnicii de calcul din punct de vedere al fondurilor și personalului implicat.

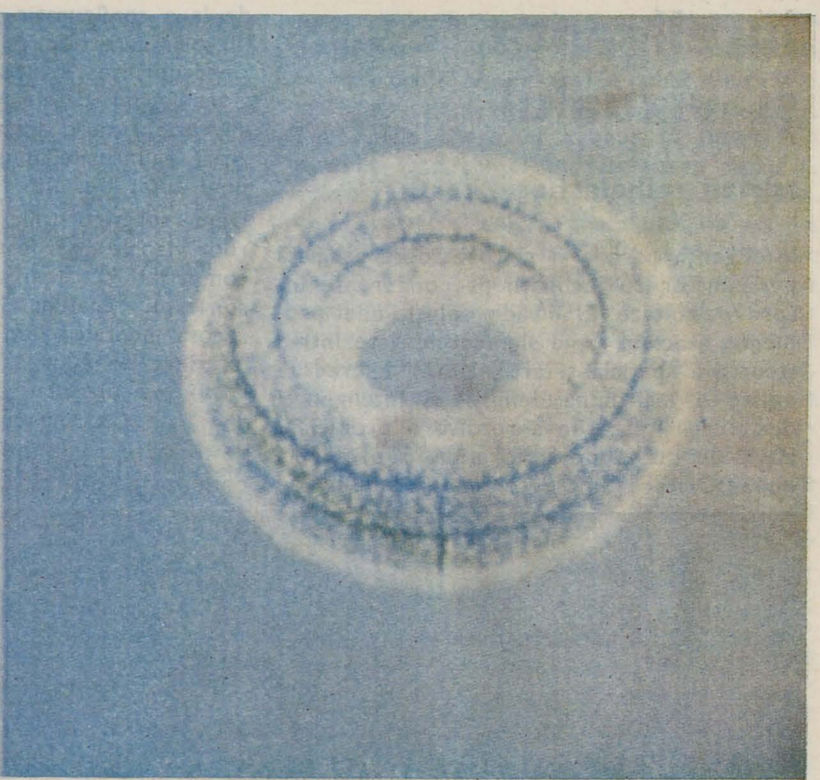
Un calculator electronic pune la dispoziție o putere uriașă de prelucrare a informației. Totuși el rămîne o mașină care nu va face decît ceea ce i se comandă să facă. Din necesitatea de a se dicta calculatorului ce urmează să execute s-au născut limbajele de programare: cel mai simplu e limbajul mașină care codifică prin numere operațiile elementare; alte limbaje permit programatorului să-și formuleze comenzile într-un mod apropiat de limbajul natural sau de cel matematic — acestea sînt limbajele de nivel înalt. Dezvoltarea extraordinară a lingvisticii matematice și a teoriei limbajelor formale, al cărei titan este savantul american Noam Chomsky, e legată, prin ele, de nașterea informaticii și a calculatoarelor.
Și imaginile sînt un « limbaj de nivel înalt » pentru dialogul om-calculator. Cu ajutorul lor, mașina restituie utilizatorului rezultatele prelucrării. Unui meteorolog îi e mult mai ușor să interpreteze cele cîteva mii de valori ale unei prognoze a temperaturii calculate automat dacă acestea îi sînt prezentate sub forma unei hărți a izotermelor.
Este binecunoscută puterea de sinteză și puterea evocatoare a imaginii asupra intelectului. Se constată că pe măsură ce crește ritmul în care informațiile îl asaltează pe omul modern, civilizația noastră devine dintr-o civilizație a cuvîntului scris una a vizualului. Deci, vom lăsa mașinii efortul de sinteză pentru ca acolo unde noi gîndim în imagini, să dialogăm cu ea prin imagini.

În calculator, un desen e constituit din milioane și milioane de numere. Care e organizarea lor, pentru ca în modelarea tridimensională să se ajungă la acele imagini artificiale care uimesc prin asemănarea lor cu obiectele reale?
Aceasta se bazează pe două concepte: punctul și raza de lumină. Ele sînt chemate să rezolve cele două probleme care se pun: *modelul* obiectului și *aspectul* său.
Geometria analitică ne învață că orice punct poate fi definit prin coordonatele sale (x, y, z). Acest triplet de numere constituie baza reprezentării tridimensionale în calculator. Două puncte determină o linie dreaptă, mai multe linii, puse cap la cap formează un poligon. Din poligoane se construiesc corpuri și suprafețe în spațiu. Este un procedeu de modelare folosit cu succes de multe programe.

Raza de lumină, căreia i se calculează traseul de la sursa imaginară la obiect și apoi la privitorul ipotetic, permite evaluarea iluminării fiecăreia din fațetele obiectului.
Ca să se reprezinte suprafețe curbe, poligoanele sînt « fărîmițate » pînă cînd se ajunge la o aproximare suficient de fidelă a curburii. Desigur că o dată cu creșterea numărului poligoanelor va fi necesară stocarea unui număr mai mare de date, ceea ce îl obligă pe programator să țină seama de posibilitățile mașinii pe care lucrează. Este « capcana discretizării » în care e prins cel care încearcă să modeleze obiecte dintr-o lume continuă, cu suprafețe curbe printr-un număr mare, dar finit de « cărămizi » cu fețe plane poliedrale. O metodă de a ocoli această dificultate este aceea de a admite în calcule suprafețele curbe, date prin ecuațiile lor. În acest mod, reprezentarea unui corp ca sferă este elementară. Modelele altor corpuri se pot obține prin îmbinări de suprafețe sferice, cilindrice, plane. Cu cît corpul are o formă mai complicată, cu atît numărul « peticelor » curbe cu care-l vom reprezenta va crește. În încercarea sa de a modela fidel suprafețe reale, diferite de cele « ideale », programatorul rămîne închis în capcana discretizării. Nu-i rămîne decît să împingă cît mai departe limitele libertății sale, ținînd seama că și ochiul omenesc își are limitele sale, mărind puterea echipamentelor de calcul și adăugîndu-i propria sa ingeniozitate.
Astfel, s-au construit monitoare cu peste 4000 × 4000 de pixeli (puncte constitutive ale imaginii video) și o paletă de milioane de culori. (Pentru comparație, un televizor color prezintă circa 500 × 400 pixeli și numai 64 de culori). S-au creat sisteme specializate pentru prelucrări grafice, așa-numitele « stații grafice de lucru ».
Cu ele s-a trecut la rezolvarea problemei aspectului, altfel spus: generarea imaginii modelului aflat în memoria calculatorului. Ca prim pas se pot calcula cantitățile de lumină pe care fiecare porțiune a unui







corp le primeşte de la sursele de iluminare, obţinîndu-se imagini « cu umbre ».

Aplicîndu-se legile reflexiei şi refracţiei s-au modelat corpuri cu luciu metalic, corpuri transparente sau oglindiri ale obiectelor unele în suprafeţele celorlalte. S-a reuşit schimbarea aparenţei suprafeţelor, atribuindu-li-se « texturi » sugerînd pînza, lemnul şi chiar blana. Au apărut corpuri neregulate sau vagi, imitînd munţi, nori şi flăcări.

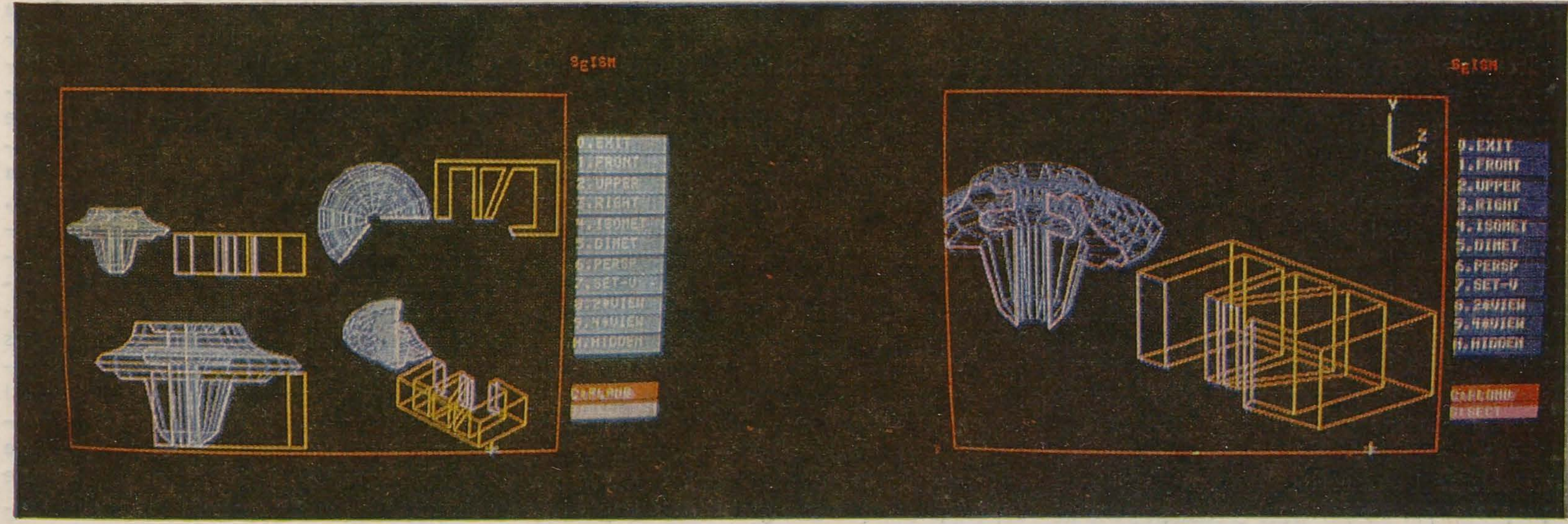
O măsură a investiţiei de inteligenţă care duce de la originarul punct (x, y, z) la aceste realizări este denumirea pe care prof. James Kajiya (părintele metodei de a sugera textura blănii animale) le-a dat-o cu cîţiva ani în urmă: « munţii Himalaya ai graficii pe calculator ». Să adăugăm că execuţia programului care a generat imaginea finală a ursuleţului din imagine a luat unui calculator puternic IBM 3090 o zi întreagă !

Pe măsură ce treptele « realismului » sînt urcate se oferă un tot mai vast cîmp de desfăşurare « suprarealismului ». Graficienii din faţa terminalelor vor rivaliza cu pictorii în a aduce înaintea ochilor obiecte şi fiinţe plăsmuite de imaginaţia lor. O nouă formă de artă ia naştere. Produsele ei sînt atît de numeroase încît s-au organizat concursuri de imagini generate pe calculator iar amatorii pot consulta un catalog de « unelte » numit « The Computer Art Ressource Catalog ».

În cinematografie, grafica, intrată ca un ajutor în laboratoare şi în producţia de desene animate, sau folosită la « colorarea » unor pelicule celebre din vremea filmului albnegru, devine co-responsabilă de efectele speciale în filme ca « Războiul stelelor » şi chiar vedetă cum este în filmul « Abisul » de Jim Cameron unde apare « pseudopodul », personaj ce are înfăţişarea unui tentacul de apă de mărimea unui om.

O altă « jucărie » ce costă circa o jumătate de milion de dolari se numeşte RB2 adică Reality Built for Two — Realitate Construită pentru Doi. Cei doi operatori îşi pun nişte « ochelari », de fapt monitoare pentru vederea stereo în culori, pe care se afişează imagini de obiecte generate de un calculator. Cu ajutorul cîte unei mănuşi cu senzori ei pot comanda mutarea şi schimbarea formei obiectelor, ca şi cum ar acţiona cu mîna asupra unora reale. O lume pe care ei o văd şi o ating, dar care nu există decît în memoria calculatorului.

Tulburătoare iluzie — făcută posibilă de progresele electronicii ! Şi totuşi nimic altceva decît cea mai perfecţionată dintr-un lung şir de « iluzii » cu care ne-am obişnuit: telefonul în locul vocii, locuinţe climatizate, story-ul de la cinematograf . . . Omul modern trăieşte în mijlocul lucrurilor făcute de el şi priveşte cu încredere această lume artificială în care, ca într-un şir de oglinzi paralele, vede pretutindeni chipul şi asemănarea sa.



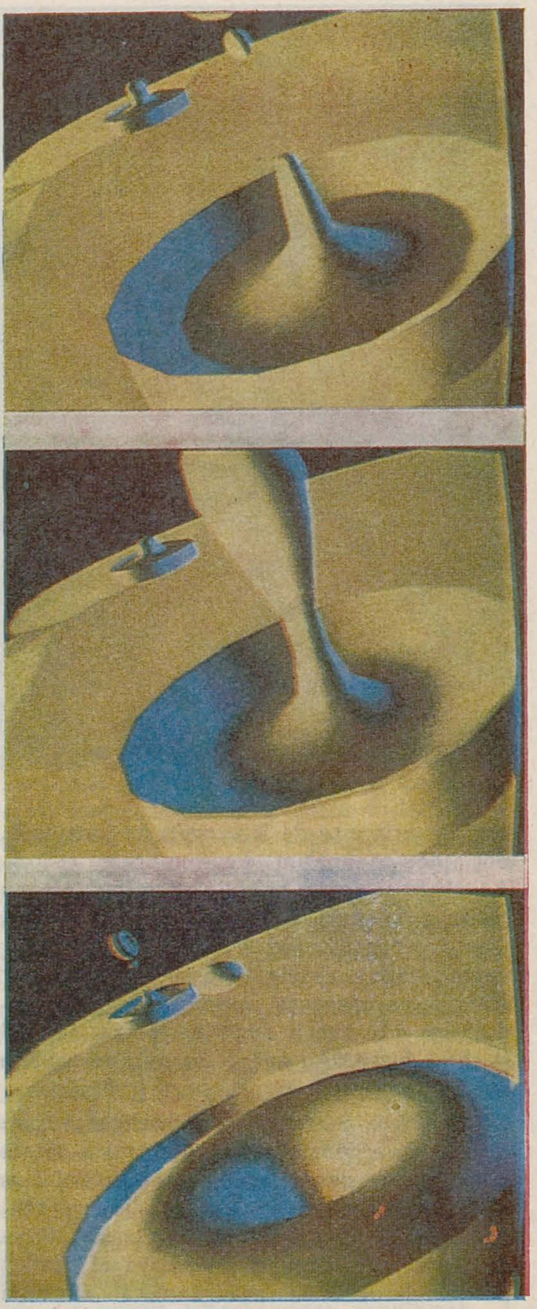
https://biblioteca-digitala.ro

inteligența și vizualul

adrian mihalache

Inteligența pare a fi cu precădere asociată persoanelor cu înclinații preponderente înspre vizualitate. Ei « văd » soluția unei probleme, asociind rapid elementele date într-o structură spațială și articulată. Nu cred să existe o mai bună definiție a inteligenței decît capacitatea de a rezolva o problemă, afară de aceea de a formula o problemă nouă. Oricare dintre cele două moduri de de la o configurație inițială de date. Regulile prin care valorile funcției sînt construite sînt cuprinse în instrucțiunile algoritmului. Considerînd datele ca un vocabular iar algoritmul ca o sintaxă, calculatorul generează enunțurile unui limbaj, deci structura unei lumi posibile.

Demersul algoritmic în elaborarea structurilor vizuale nu a fost socotit, de regulă, incompatibil cu actul artistic. Raționalitatea spiritului renascentist, dominat de acea « cosa mentale » din spatele vizibilului, s-a exprimat prin legile perspectivei, care constituie un algoritm de generare a structurilor vizuale, analog cu procesul fiziologic de formare a imaginilor pe retină. Modul de organizare a spațiului tabloului a rămas mar-



înțelegere presupune același tip de configurare într-o structură insolită a unor elemente preexistente, fie ele date inițiale obținute, la rîndul lor, ca rezultate din rezolvarea altor probleme, fie ele fragmente ale unor probleme vechi demontate în mod critic.

Pictorul creează structuri vizuale încorporate în obiecte artistice care se constituie ca univers relativ autonom. O tradiție romantică respinge intervenția inteligenței în domeniul artistic. « Bête comme un peintre », refuzînd discursul rațional, artistul își obiectivează fantasmele, exorcizînd presiuni psihice profunde. Încorporare a spontaneității, obiectul artistic devine amprenta gestualului, prelungire a trupului celui care-l produce. Intruziunea mijloacelor automate de calcul în practica artistică, mai mult decît o simplă îmbogățire a instrumentației, dă o perspectivă schimbată asupra actului artistic, valorificînd o tradiție rațională în devenirea istorică a vizualității.

Calculatorul este un instrument de construcție pas cu pas a valorilor unei funcții pornind

cat de algoritmul perspectivei pînă în epoca modernă. Plierea artistului la gîndirea algoritmică nu a fost însă niciodată totală. Individualitatea se putea exprima prin abateri față de reguli, prin de-formare și în special prin colorism, element mai greu de algoritmizat. Sistematizarea unor asemenea abateri conduce la formarea, prin sinteză, a altor algoritmi caracteristici diferitelor manierisme. Inteligența artistică este astfel stocată în algoritmi specifici unei anumite ambianțe culturale. Autonomizarea algoritmicului, specifică epocilor manieriste, dă artefactului statut de referențial. Definirea unui tablou ca « un coin de nature vu par un tempérament » exprimă, de fapt, abaterile individuale nu atît față de o imagine reală, cît față de o structură vizuală artificială, interiorizată sub forma unui algoritm intim însușit.

Modernismul proclamă artificialitatea rupînd, în același timp, cu orice algoritm acreditat prin tradiție. Ruptura de vizualul analog imaginilor naturale conduce la non-figurativ, exprimat fie printr-o extremă organizare a suprafeței, fie printr-o gestualitate impulsivă.

Abstractizarea decisivă a demersului artistic constă însă nu în refuzul figurativului, ci în concentrarea asupra mecanismului generator al structurii vizuale, mai mult decît asupra artefactului generat. Artistul elaborează un algoritm propriu, care implică un vocabular și o sintaxă individuale, ajustîndu-l pe măsura implementării lui, prin considerarea efectelor de feed-back de la stadiile intermediare ale structurii vizuale generate. Intervenția calculatorului produce o scindare între elaborarea algoritmului și urmărirea desfășurării lui. Deși un algoritm pare a avea inclusă în el întreaga bogăție a rezultatelor, în realitate există un contrast între simplitatea abstractă a algoritmului și complexitatea structurii generate. Ea nu este previzibilă deși este potențial conținută în structura algoritmului. Actualizarea unui demers abstract poate genera fascinante configurații vizuale care pot sugera naturalul însuși sub auspiciile artificialului. Să imaginăm următoarea structură vizuală simplă: un număr de celule în plan astfel încît oricare celulă poate fi luminoasă sau întunecată. Putem să ima-

https://biblioteca-digitala.ro

Animaţie creată de OHIO STATE'S COMPUTER GRAPHICS RESEARCH GROUP, din « Computer Graphics World », octombrie 1985
Imagine de calculator din Computer Graphics World », octombrie 1985
MARILENA PREDA-SÂNC

ginăm celule ca becuri aprinse sau stinse. Toate celulele folosesc aceeaşi regulă pentru a-şi determina starea la momentul t_n, faţă de starea vecinelor lor la momentul t_{n-1} şi toate celulele respectă simultan regula impusă. Fie un algoritm simplu: o celulă devine luminoasă la t_n dacă toate cele patru vecine ale ei sînt luminoase la t_{n-1}. Actualizarea acestui algoritm nu aduce nimic interesant, fiind absolut previzibilă. O celulă stinsă se propagă pe toată suprafaţa şi ecranul se întunecă, oricare ar fi starea iniţială a celulelor. Adoptînd însă un alt algoritm, de pildă: « o celulă devine luminoasă la t_n dacă un număr impar de celule învecinate sînt întunecate la t_{n-1} » şi « o celulă devine întunecată la t_n dacă un număr impar de celule învecinate sînt luminoase la t_{n-1} », şi pornind de la o configuraţie inţială oarecare se obţin structuri imprevizibile, patternuri evanescente urmate de altele relativ stabile ş.a.m.d.

Acelaşi principiu stă la baza generării imaginilor fractale. Fiecare celulă, care corespunde unei unităţi vizuale a ecranului calculatorului (pixel), este identificată matematic prin coordonatele ei plane, sintetizate sub forma unui număr complex z. Algoritmul constă în ridicarea la pătrat a numărului z şi adunarea unei constante c. Aceeaşi operaţie se repetă iterativ asupra rezultatului. În funcţie de punctul de pornire z_0 şi de valoarea constantei c se obţine pe ecran o mare varietate de configuraţii de puncte luminoase, avînd proprietatea că fiecare fragment reprezintă, la scară, întreaga imagine. Patternurile sugerează contururi de nori, de ţărmuri, apropiindu-se pregnant de imaginile naturalităţii. Există programe care reconstituie prin imagini fractale peisaje naturale cum ar fi lanuri de grîu în bătaia vîntului, a căror concreteţe contrastează cu artificialitatea sistemului de reguli care stă la baza generării lor.

O dată algoritmul lansat, artistul se retrage din acţiune în contemplaţia amuzată sau stupefiată a evoluţiei procesului. Experienţa vizuală devine spectacolul unei inteligenţe conţinute într-un algoritm potenţial care se desfăşoară în act dincolo de puterile de previziune ale inteligenţei înseşi.

În cazul unui program de calcul prevăzut cu cicluri iterative, nu există nici o scurtătură pentru a prevedea rezultatele fără a aştepta desfăşurarea etapelor intermediare ale construcţiei lor. Accelerarea acestei desfăşurări, facilitată de calculator, se plăteşte prin lipsa de participare directă a creatorului. Strania alienare faţă de propria creaţie, în raport cu atitudinea umil creatoare a artistului din era preinformatică, artizan răbdător al unui univers generat pe baza tradiţiei culturale este mereu îmbogăţită, la fiecare pas, prin nuanţări ale regulilor de producere. A nu cunoaşte viitorul decît prin urmărirea procesului prin care el devine fapt, cu toate că legile care descriu mecanismul de desfăşurare a procesului sînt în stăpînirea ta, iată un fel de revanşă a concretului asupra abstractului, a realului asupra virtualului. Tehnologia, care ar trebui să instaureze puterea inteligenţei în re-crearea realului, aduce cu sine tocmai neputinţa de a interveni din mers asupra procesului de reconstrucţie pe care ea însăşi l-a declanşat. Îndepărtarea pe care mijloacele de calcul o determină între concepţie şi producere întîrzie reacţia de ajustare şi lasă artistul « bewundert » în faţa unui proces care, deşi determinist, pare a se autonomiza printr-o complexitate care debordează cadrul algoritmic de generare. Experienţa estetică asociată structurilor vizuale generate de calculator constă din sentimentul de « meraviglia » în faţa actualizării unei desfăşurări neaşteptate prin declanşarea unui algoritm inteligent conceput. Un reputat informatician, Edward Fredkin, a avansat o teorie fascinantă privind natura informatică a lumii. Conform cu această teorie, universul nostru este actualizarea unui program derulat de un calculator situat într-un metaunivers care, la rîndul lui, reprezintă desfăşurarea unui alt program, derulat pe un alt calculator dintr-un alt univers ş.a.m.d.[1]

Suprapunerea de lumi paralele are o savoare gnostică. Viziunea devine şi mai tentantă dacă presupunem închisă mulţimea universurilor astfel încît, de la o anumită etapă de dezvoltare, inteligenţa apărută într-un univers devine capabilă să influenţeze, eventual printr-o lungă intermediere, chiar lumea din care a luat naştere. Universurile sînt astfel structurate inelar, ca în concepţia dezvoltată de către Mihai Drăgănescu[2]. Orice inteligenţă este demiurgică fie şi în cazul în care este, la rîndul ei, produsul altei inteligenţe. Satisfacţia pe care o are urmărind evoluţia — imprevizibilă — a lumii generate este de natură estetică. Nu contemplarea ordinii unei lumi statornic organizate produce experienţa estetică, ci urmărirea procesului de desfăşurare a mecanismelor inteligenţei. Receptorul avizat descifrează, măcar în parte, algoritmul de generare a unei structuri vizuale şi percepe cu satisfacţie tensiunea dintre structura obiectivată şi principiul ei ideatic.

Dumnezeu, fiind atotştiutor, nu poate fi artist, susţinea Jean Paul Sartre. Omniscienţa, presupusă la nivelul algoritmului, nu poate fi extinsă însă asupra rezultatelor desfăşurării sale. Privind actualizarea spiritului divin fără a o tulbura prin intervenţii directe, creînd o lume fără a o guverna, Dumnezeu devine artistul aventurii întru vizualitate. În plenitudinea libertăţii noastre de creaţie inteligentă nu sîntem singurii privitori; la rîndul nostru priviţi, sîntem poate făcuţi vizibili prin jocul creator al unei alte lumi înlănţuite în vaste cercuri « cu centrul pretutindeni şi circumferinţa nicăieri ».

Note

1 Robert Wright, Three Scientists and Their Gods. Random House, 1988.

2 Mihai Drăgănescu, Ortofizica, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1985.

https://biblioteca-digitala.ro

design
un paradox al artificialului

marina rusu

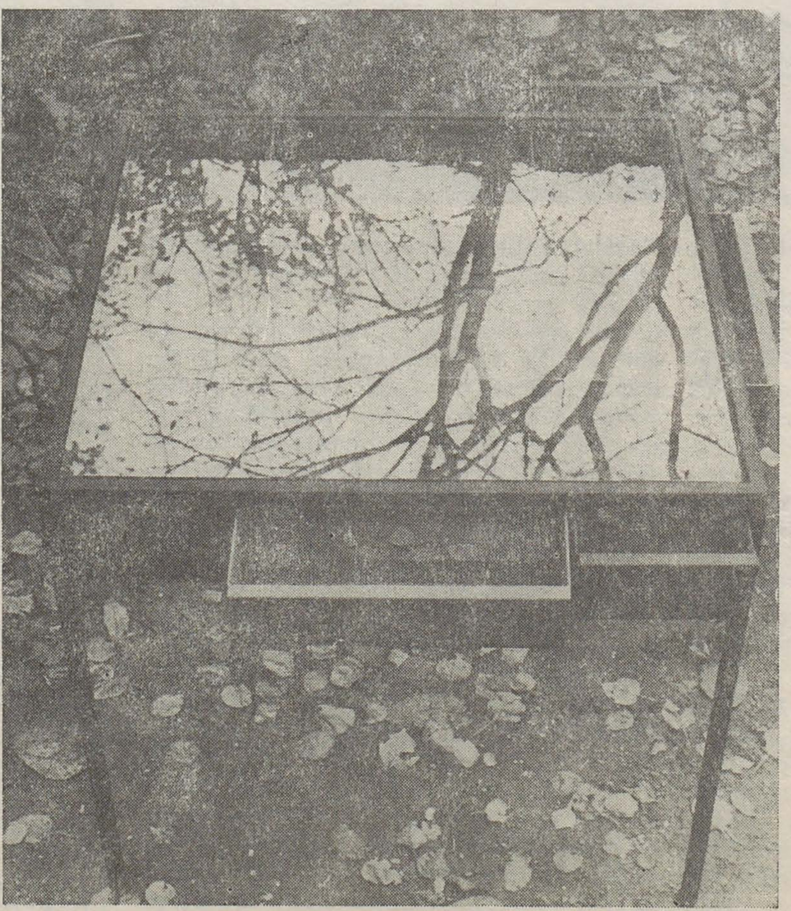
Faptul că trăim într-un mediu artificial, într-o lume artificială pe care ne-am creat-o de-a lungul secolelor, e binecunoscut. Mai aştim şi că ne îndepărtăm tot mai mult de natură. Nu-mi propun să analizez acest fenomen, ci să înţeleg în ce fel profesiunea designerului este legată de el.

De cînd a început să-şi creeze unelte şi obiecte utile, adică de la apariţia sa, omul a început să se înstrăineze de natură. La început înstrăinarea s-a produs pe nesimţite, fiind foarte lentă şi încă deloc dramatică. Acuta înstrăinare a început o dată cu explozia tehnologiei. Momentul a coincis cu separarea concepţiei de execuţie, în realizarea celor necesare vieţii şi muncii. Cei care concepeau s-au numit designeri. De atunci, de multe ori, ei au fost găsiţi vinovaţi, şi uneori pe drept, de a fi iniţiat producerea unor obiecte care prin absurditatea lor, prin imaginea ce o înfăţişau, prin utilitatea lor discutabilă nu făceau decît să adîncească prăpastia dintre om şi mediul său din ce în ce mai artificial.

Nu mai trebuie argumentat că designul este una dintre activităţile fără de care nu putem concepe desfăşurarea vieţii oamenilor. Desigur, acest demers a căpătat relativ de curînd denumirea de design, dar indiferent cum e numit, indiferent dacă este făcut de persoane special desemnate şi calificate în acest scop sau nu, el însoţeşte şi va însoţi mereu existenţa omului. Această împletire cu viaţa individului, a colectivităţii, a societăţii, face ca efectele sale să fie de mare importanţă, fie că sînt pozitive sau negative. Aici apare unul din paradoxuri. De cele mai multe ori efectele au o latură pozitivă şi una negativă. Ca schemă generală, partea pozitivă ar fi acoperirea veşnicei aspiraţii spre « mai bine » şi « mai frumos ». Paradoxul apare chiar în sînul acestei evoluţii. Avansînd spre mai bine, mai frumos, mai uşor, omul fuge de natural, sau altfel spus, avansează în artificial. Ne punem întrebarea: ce am putea face sau ce ar putea designerul face pentru noi? Sau altfel formulat: care ar fi demersul moral al designerului? Problema moralităţii actului de design a fost foarte disputată o dată cu disputele legate de styling şi « good design ». Stylingul a fost adesea acuzat că a fost pus strict în slujba vînzărilor, profitului şi că menirea sa ar fi « să păcălească » pe consumatori. Cu timpul stylingul a fost acceptat ca făcînd parte din arsenalul designerului, problema apărînd mai complexă din perspectiva epocii actuale.

Astăzi, cînd diversitatea lumii artificiale este atît de mare, ştim cu toţii: cale de întoarcere spre natură nu mai există, deşi probabil, toţi ne-am dori, dincolo de evidenţe, să existe. Am susţinut că designul, prin natura sa, are un aport la această alienare. Pe de altă parte nu ne putem lipsi de el. Totuşi, există o soluţie, o armă secretă a designerilor, un al doilea paradox al profesiunii, cel care îi dă de fapt frumuseţea, îi exprimă esenţa, implicînd moralitatea actului de design. Există creaţii în domeniu, care prin justeţea soluţiilor (de natură funcţională, ergonomică, estetică), prin armonia pe care o degajă, prin inspiraţia cu care au fost concepute, trezesc în sufletele noastre o stare de satisfacţie vecină cu aceea pe care ne-o trezeşte armonia naturalului. Desigur, aceste creaţii sînt rare. Motivul e mai puţin legat de « talentul » designerului, şi mai mult de antrenamentul şi dorinţa de a se adresa direct sufletului « beneficiarilor » săi. Şcolile de design precum şi necesităţile imediate ale industriei şi pieţei tind să neglijeze acest aspect moral al profesiunii. Designerul conştient şi pasionat nu-l va uita însă şi, chiar dacă nu va reuşi de fiecare dată să-l cuprindă în creaţia sa, va urmări acest inefabil, acest inexprimabil al obiectului creat, dincolo de rigorile funcţionale şi chiar estetice. Astfel, cu cît mai elaborat, obiectul va fi mai simplu şi mai natural ca utilitate şi apariţie. În acest punct dilema « styling sau good design » este depăşită. Reiese că un obiect poate fi regîndit, reluat de cîte ori se cere pentru a ajunge la dialogul cu sufletul celor ce-l folosesc. Se pare că astăzi este mai important ca designerii să ofere astfel de soluţii decît să încerce să inventeze la nesfîrşit găselniţe nemaivăzute şi nemaiîntîlnite. Aş da un exemplu, cunoscut de multă lume. Designul din ţările nordice se apropie poate cel mai mult de această abordare. Şi nu întîmplător. Prin felul lor de viaţă, prin mediul pe care şi-l creează, nordicii dovedesc o mare preocupare pentru viaţa echilibrată, naturală. Prin tot ce fac ei respectă, nu litera (căci aşa ceva nu se mai poate), ci spiritul legilor naturii. Designul, la ei, nu face excepţie. Mulţi din cei care au copii (şi nu numai) cunosc celebrul joc « Lego », care astăzi e răspîndit în toată lumea, firma avînd sucursale în multe ţări. Jocul oferă copiilor posibilitatea de a descoperi mereu noi forme şi structuri, construite prin îmbinarea ingenioasă a unor paralelipipede. Psihologii vîrstei lor au explicat de mult că pentru copii nici o jucărie nu este mai pasionantă decît cea care le dă posibilitatea să inventeze, să descopere, să fie creativi. Un copil este în stare să se joace cu « Lego » ore în şir fără să se plictisească. Nu cred că e exagerat să spunem că acest joc este perfect adaptat aspiraţiei copilului, răspunzînd întocmai necesităţilor spirituale ale vîrstei. Firma care l-a produs iniţial este daneză. Jocul nu este invenţia unui designer « genial », ci este o regîndire în termeni moderni (de tehnologie şi materiale) a unui vechi joc danez din lemn. Iată deci că o acţiune de styling a reuşit să ofere copiilor din toată lumea ceea ce mai demult le ofereau nisipul de pe malul rîului, pietricelele, beţele, lutul, la care prea puţini copii din oraşe mai au acces şi oricum foarte rar.

Aceasta poate fi o cale spre natural: prin obiecte care să răspundă aspiraţiilor noastre, făcîndu-ne să trăim din nou natural, simplu. Asemenea obiecte nu pot fi însă, decît, în mod paradoxal, foarte bine chibzuite.



MARINA RUSU

https://biblioteca-digitala.ro

autonomia artificialului

dragoș gheorghiu

Imaginea construită posedă autonomie, o independență biotică față de creatorul ei, de o asemenea natură, încît orice Geneză provoacă, mai mult sau mai puțin, un conflict de subminare a autorității autorului. Biblia, prezentînd tautologic Geneza prin alăturarea a două scenarii (care se contrazic), semnalează metaforic pericolul artificialului autonom, problema fundamentală a creației.

SCENARIUL 1 (Gen. 1)

1) La început Dumnezeu a făcut cerurile și pămîntul.

2) Pămîntul era pustiu și gol; peste fața adîncului de ape era întuneric și Duhul lui Dumnezeu se mișca pe deasupra apelor.

. . . .

11) Apoi Dumnezeu a zis: « Să dea pămîntul verdeață, iarba sămînță, pomi roditori, cari să facă rod după soiul lor și cari să aibă în ei sămînța lor pe pămînt. » Și așa a fost.

12) Pămîntul a dat verdeață, iarbă cu sămînța după soiul ei și pomi cari fac rod și cari își au sămînța în ei, după soiul lor. Dumnezeu a văzut că lucrul acesta era bun.

. . . .

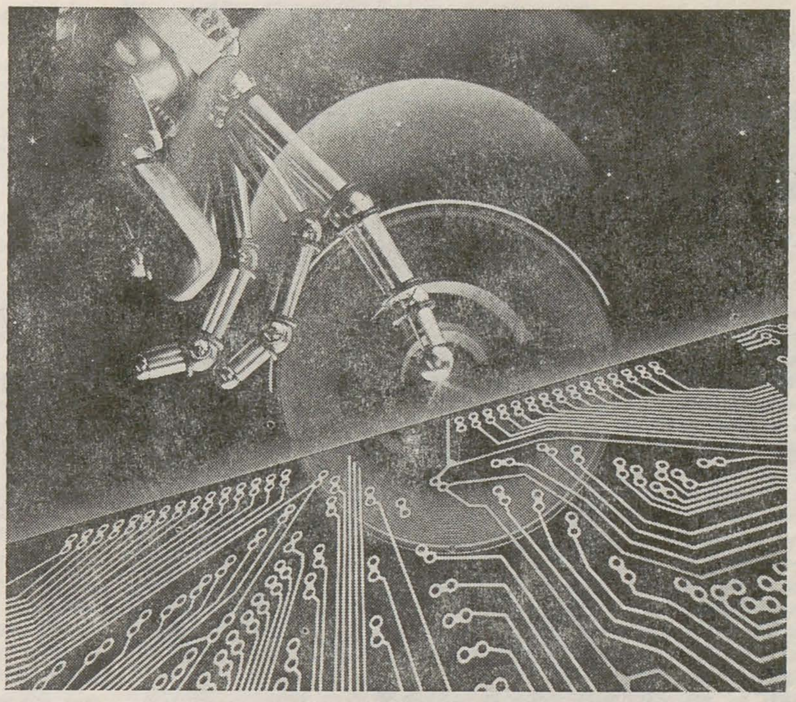
24) Dumnezeu a zis: « Să dea pămîntul vietuitoare după soiul lor, vite, tîrîtoare și fiare pămîntești, după soiul lor ». Și așa a fost.

25) Dumnezeu a făcut fiarele pămîntului după soiul lor, vitele după soiul lor și toate tîrîtoarele pămîntului după soiul lor. Dumnezeu a văzut că erau bune.

26) Apoi Dumnezeu a zis: « Să facem om după chipul Nostru, după asemănarea Noastră; el să stăpînească peste peștii mării, peste păsările cerului, peste vite, peste tot pămîntul și peste toate tîrîtoarele care se mișcă pe pămînt ».

27) Dumnezeu a făcut pe om după chipul Său, l-a făcut după chipul lui Dumnezeu; parte bărbătească și parte femeiască i-a făcut.

28) Dumnezeu i-a binecuvîntat, și Dumnezeu le-a zis: « Creșteți, înmulțiți-vă, umpleți pămîntul, și supuneți-l; și stăpîniți peste peștii mării, peste păsările cerului, și peste orice vietuitoare care se mișcă pe pămînt ».



Mixaj fotografic de Steve Grohe

. . . .

31) Dumnezeu S-a uitat la tot ce făcuse; și iată că erau foarte bune.

Scenariul 1 urmărește etapele designului divin: Proiectul (« Să fie »), Prototipul (« Dumnezeu a făcut ») și Testarea (« Dumnezeu a văzut că lucrul acesta era bun ») care au permis realizarea și controlul unui bun prototip subordonat.

SCENARIUL 2 (Gen. 2)

5) În ziua cînd a făcut Domnul Dumnezeu un pămînt și ceruri, nu era încă pe pămînt nici un copăcel de cîmp și nici o iarbă de pe cîmp nu încolțea încă: fiindcă Domnul Dumnezeu nu dăduse încă ploaie pe pămînt și nu era nici un om ca să lucreze pămîntul.

6) Ci un abur se ridică de pe pămînt și udă toată fața pămîntului.

7) Domnul Dumnezeu a făcut pe om din țarina pămîntului, i-a suflat în nări suflare de viață, și omul s-a făcut astfel un suflet viu.

8) Apoi Domnul Dumnezeu a sădit o grădină în Eden, spre răsărit și a pus acolo pe omul pe care-l întocmise.

. . . .

16) Domnul Dumnezeu a dat omului porunca aceasta: « Poți să mănînci cu plăcere din orice pom din grădină;

17) dar din pomul cunoștinței binelui și răului să nu mănînci, căci în ziua în care vei mînca din el, vei muri negreșit ».

. . . .

19) Domnul Dumnezeu a făcut din pămînt toate fiarele cîmpului și toate păsările cerului; și le-a adus la om, ca să vadă cum are să le numească; și orice nume pe care-l dădea omul fiecărei vietuitoare, acela-i era numele.

. . . .

22) Din coasta pe care o luase din om, Domnul Dumnezeu a făcut o femeie și a adus-o la om.

. . . .

(Gen. 3)

6) Femeia a văzut că pomul era bun de mîncat și plăcut de privit, și că pomul era de dorit ca să deschidă cuiva mintea. A luat deci din rodul lui, și a mîncat; a dat și bărbatului ei, care era lîngă ea, și bărbatul a mîncat și el.

7) Atunci li s-au deschis ochii la amîndoi . . . .

. . . .

22) Domnul Dumnezeu a zis: « Iată că omul a ajuns ca unul din Noi, cunoscînd binele și răul. Să-l împiedecăm dar acum ca nu cumva să-și întindă mîna, să ia din pomul vieții, să mănînce din el, și să trăiască în veci ».

23) De aceea Domnul Dumnezeu l-a izgonit din grădina Edenului, ca să lucreze pămîntul, din care fusese luat.

Primul scenariu, o narațiune logică evolutivă, un program controlat de design, intra în contradicție cu cronologia și logica celui de-al doilea, adăugat mai tîrziu, pentru a sublinia rolul perturbator al dezvoltării sinelui artificialului.

Noul scenariu asupra restrîngerii domeniului sinelui, AUTO, auto-nomizarea artificialului, care nu intra în proiectul divin, pentru că mușcînd din fructul cunoașterii, Adam devine dintr-un robot (etimologic: sclav) o ființă independentă. Ca mesaj, cele două scenarii biblice sînt identice cu cele ale lui Pygmalion și Dr. Frankenstein: *art*-ificialul (Pygmalion era sculptor) subordonat, acceptat și artificialul autonom, interzis. Automatele « subordonabile » de la Heron sau Vaucasson și pînă la protezele bionice aparțin eticii Scenariului 1; în schimb, « monstrul » Doctorului Frankenstein subscrie moralei celui de al doilea scenariu. Acesta din urmă dobîndește conștiința de sine, « păcatul originar », de aceea i se refuză reproducerea, care lui Adam, înainte de păcat, i se acorda partenogenetic, într-un « somn adînc » (Gen. 2, 21), iar Eva după cunoaștere este sortită « durerii » și « suferinței » pentru a-și naște urmașii. Scenariul 2, care produce o creatură artificială « ajuns(ă) ca unul din Noi » (Gen.3, 22) provoacă aversiunea Creatorului, fapt care se soldează, în cel mai bun caz, cu detașarea de creație și cu « izgonirea » imaginii. Computerul cu inteligența artificială, care generează obiecte artificiale, sau androidul bionic (care tehnologic se poate autoreproduce) vor avea dreptul la inteligență autonomă?

Vor fi în curînd mașinile considerate persoane juridice?

Este inteligența artificială în ziua de azi o activitate morală din punctul de vedere al religiilor existente? se întreabă teologii. Este spaima milenaristă aceea care declanșează izgonirea biblică a automatului autonom, formulată de la Mary Shelley, la ultimul film SF, sau doar egoismul patriarhal, transcedental, al creatorului de a nu fi « ajuns » de către creația sa?

Credem că în momentul de reflexivitate la care « a ajuns » materia vie (conștiința) va face ca geneza Noului Adam să devină problema tehnologiei și a moralei designului sfîrșitului de mileniu, ziua a șaptea a omenirii.

https://biblioteca-digitala.ro

costumul istoric la balurile mascate ale secolului al XIX-lea (I)

adrian-silvan ionescu

Istoria costumului abundă în momente de dominaţie a artificialului, a elementelor care modifică realitatea şi alterează, în mod estetic, fizicul purtătorilor. Moda burgundă avea drept obiectiv alungirea siluetelor. Bărbaţii purtau haine scurte cu pieptul vătuit şi umerii falşi, pantaloni colanţi, încălţări moi cu vîrful lung şi ascuţit şi bonetă ţuguiată; femeile aveau rochii ample cu falduri bogate în faţă, în dreptul pîntecelor, şi pe cap un «henin» conic, de care atîrnau văluri fine. Renaşterea schimbă canonul de frumuseţe impunînd formele cubice, puternice, planturoase. Hainele sînt din brocarturi grele cu gulere de blană scumpă, dezvoltînd figura pe lăţime. Deoarece Francisc I era un colos de doi metri, bine clădit şi vînjos, ideali deveniseră bărbaţii cu umeri largi şi piept atletic. Dacă natura nu-i dăruise pe toţi cu aşa ceva lipsa era suplinită de costum. Ornamentele din textură erau aranjate în benzi verticale care contribuiau la senzaţia de amploare a toracelui la fel ca şi pantalonii scurţi şi bufanţi, ce se opreau la jumătatea pulpei. Hainele aveau crestături în multe locuri pe suprafaţa lor (coate, umeri), relevînd cămaşa albă de dedesubt amintind de o celebră victorie armată unde soldaţii învingători îmbrăcînd hainele capturate, acestea plesneau pe ei de zdraveni ce erau. Fiindcă regele, care domnea de cealaltă parte a Canalului Mînecii nu era atît de viguros ca francezul, ci mai degrabă durduliu şi cu mare apetenţă pentru aventuri galante, a lansat o modă Henric VIII în care pieptarul era mult bombat în zona stomacului iar bărbăţia era puternic evidenţiată de o teacă specială, ce se avînta de sub poala scurtă a hainei, printre bufanturile pantalonilor. Bereta mică, pusă pe o sprînceană, pantofii bonţi (uneori tăiaţi pătrat la vîrf) şi barba lată, accentuau această formă masivă.

Epoca imediat următoare reprezintă un summum de artificial al îmbrăcămintii. Sub influenţa spaniolă, toată lumea, indiferent de sex, era acoperită cu un fel de carapace din sîrmă, vată şi pînză, ce impunea o atitudine rigidă, marţială. Siluetele sînt ceva mai suple, chiar atrofiate. Vesta masculină este mai aproape de dimensiunile naturale ale cutiei toracice dar păstrează o excrescenţă triunghiulară coborînd spre bazin. Mijlocul este strangulat de centura spadei care accentuează şi mai mult dezvoltarea anormală a şoldurilor acoperite de aceiaşi pantaloni bufanţi, acum plini de cusături cu fir şi perle. Gulerele sînt foarte înalte şi obligă la o singură poziţie a capului, cea frontală — aici rezidă acea aură de prestanţă şi demnitate a nobililor şi bărbaţilor de stat ai perioadei. Se căuta o aplanare a diferenţei dintre sexe: bărbaţii, deşi cu bărbi scurte şi fără plete purtau cercei în urechi, agreau foarte mult bijuteriile şi acordau toaletei mare parte din timp, în vreme ce femeile în afara mîinilor, chipului şi părului (şi acela strîns cu grijă şi acoperit cu nestemate) nu arătau nimic din nurii lor, nici decolteu, nici umeri, nici picioare. Corsajul doamnelor este, aşijderea, tare şi plat, nelăsînd să se citească măcar anatomia specific feminină. Mînecile bufante la umeri şi gulerele înalte, fie înconjurînd gîtul, fie ridicate la ceafă, ca un mănunchi de raze pe care se profilează capul (stil Maria Stuart) şi amploarea fustei cu falduri tari, pliate din croi şi susţinută de un schelet de sîrmă numit «vertugadin», dădeau frumuseţilor de atunci o impozanţă ce nu avea să mai fie atinsă vreodată.

Secolul al XVII-lea preia aceste elemente dar uşurează materialele. Talia masculină se păstrează încă foarte sus, hainele se poartă închise doar la gît şi la cîţiva nasturi de la piept, rămînînd descheiată la burtă pentru a expune cămaşa fină cu multă dantelă. Şoldurile continuă să fie bine marcate de pantalonii largi şi scurţi pînă la genunchi. Se creează o emulaţie în privinţa subţirimii şi eleganţei picioarelor: ciorapii de diverse culori sînt prinşi sub genunchi cu jartiere din panglici bogate de mătase şi fir; pantofii au tocuri înalte (uneori din piele în alte nuanţe decît restul feţei), închişi cu funde mari din acelaşi material ca jartierele. Cînd sînt încălţate cizme, carîmbul este răsfrînt iar peste el este lăsată marginea de sus a ciorapului, brodată sau dantelată. Pentru a părea mai agresivi — căci este doar epoca vajnicilor spadasini — îşi tund pletele în scară, barbişonul este cît se poate de ascuţit iar mustaţa zbîrlită şi pieptănată în sus (fără a fi, însă, «în furculiţă»). Pălăria mare, cu multe pene de struţ, făcea pandant coafurii. Finele veacului aduce peruca uriaşă — tot o modă lansată de sus în jos, din cauza calviţiei premature ce-l lovise pe Ludovic XIV. Accentul cădea în acea perioadă în exclusivitate pe capul leonin, invadat de bucle de păr în culori naturale.

Veacul al XVIII-lea duce mai departe artificialul păstrînd peruca de diverse forme şi dimensiuni — după statutul purtătorului — dar cu părul alb, pudrat, şi o generalizare a ei pentru ambele sexe. Înaintea Revoluţiei Franceze femeile ajunseseră la coafuri de mărimi aberante, în care maeştrii frizeri imaginau compoziţii tematice precum anotimpurile, parcul, grădina de pomi fructiferi sau marea cu corăbii — generoasă sursă de inspiraţie pentru caricaturişti. Tot acum rochiile îşi reiau dimensiunile colosale, susţinute de aripi laterale din metal (un model se numea chiar «polonaise aux ailles») sau de un jupon bufant, susţinut de sîrme şi balene, numit «coş» («panier»). Femeile intrau în aceste dispozitive ca în nişte colivii iar mobilitatea era suficient de redusă. Este lesne de înţeles de ce frivolitatea ajunsese o adevărată virtute şi era preocuparea constantă a doamnelor să scape cît mai repede — prin dezbrăcare — de greoaiele lor veşminte.

Se observă de aici periodicitatea cu care reveneau anumite mode chiar dacă erau incomode şi greu de întreţinut, spre a nu mai vorbi de scumpetea lor. După decoltata şi lasciva perioadă antichizantă a costumului «empire» — unde se crease aşa o mare discrepanţă între vestimentaţia uşoară, străvezie, dominată de alb, a femeilor şi abundenţa de fireturi şi blănuri a uniformelor de curte sau militare ale bărbaţilor — se revine în deceniul al patrulea al secolului al XIX-lea la falsitatea fustelor cloş, suprapuse pe multe jupoane ce avea să ducă la crinolina din vremea celui de-al doilea imperiu, susţinută de balene şi apoi de cercuri de oţel. Crinolina avea o deschidere perfect circulară faţă de înaintaşele sale elizabetane şi pompadouriene care aveau, mai degrabă, o formă oblongă, dezvoltate doar pe lăţime şi aplatiste în faţă şi spate, chiar dacă erau continuate de trenă. Turnura, apărută spre finele celei de-a şaptea decadă are,

FRANK, Paris

BINGHAM

DUSCHEK F.

https://biblioteca-digitala.ro

de asemenea, partea frontală mai puţin învoaltă faţă de abundenţa de falduri, funde şi volane bogate, concentrate în partea dorsală. O dată cu ea dispare şi corsetul şi construcţiile din materiale textile care doreau să mascheze anumite deficienţe fizice. Secolul nostru a cucerit, se pare, naturaleţea de mişcare şi de evoluţie liberă a omului — deşi ultimii ani au readus umerii falşi, exagerat de mari, aplicaţi tuturor jachetelor şi pardesielor feminine, ca şi pantalonii cu turul larg şi strînşi la glezne, în chip de şalvari, în moda masculină.

După acest lung preludiu să vedem, în continuare, cum s-a perpetuat memoria veşmintelor din vechime prin folosirea lor ca sursă de inspiraţie a balurilor mascate. În plină epocă a îmbrăcăminţii artificiale, oamenii secolului al XIX-lea simţeau o acută nevoie să accentueze această stare de lucruri prin « călătoria » în epoci trecute, cu mode specifice, intermediul fiind travestirea. Deşi carnavalul avea deja greutatea unei instituţii de sine stătătoare ce fiinţa din vremuri imemoriale — iar cel italienesc, cu precădere cel veneţian, lua proporţii de stat — totuşi, niciodată acesta nu a fost sărbătorit cu mai multă fervoare în veacul trecut. Balurile costumate se ţineau lanţ din ianuarie şi pînă la lăsata secului. Şi la noi, după « europenizare » (deci după 1830), s-a adoptat acest obicei — pînă atunci necunoscut şi nelegat de tradiţiile ancestrale — alături de toate celelalte mode venite din Apus (vestimentară, gastronomică, muzicală, literară, comportamentală, etc.) Amploarea cu care se derula — indiferent de mediul social din care proveneau participanţii — este reflectată de faptul că doi dintre cei mai mari dramaturgi români s-au oprit la acest subiect: Vasile Alecsandri cu « Iaşii în carnaval » şi Ion Luca Caragiale cu « D'ale carnavalului » (unchiul celui din urmă, Iorgu Caragiali, scrisese şi el o şansonetă comică numită « Băcanul la bal masché sau o senă de carnaval »).

Costumele erau motiv de competiţie şi preocuparea princeps a mondenilor ce nu puteau lipsi de la nici un bal şi nu se puteau prezenta niciodată sub aceeaşi mască. Nimic nu este mai elocvent în acest sens decît descrierea pe care o face omniprezentul gazetar Ulysse de Marsillac înfrigurării cu care se pregăteau elegantele bucureştence pentru un asemenea eveniment: « (...) În timp ce actorii de teatru sînt aplaudaţi, iată că cei din lumea bună se pregătesc pentru a deveni actori pentru o seară. Doamna Şuţu deschide splendidele sale saloane pentru un bal costumat. Este incredibil cum toate neliniştile, toate grijile, sînt adunate în jurul acestui bal. Cunosc nenumărate tinere fete şi mai multe tinere femei care nu mai pot dormi. Îşi smulg al-

bumele unde speră să găsească modele. Madame Barrieu (o modistă, n.n.) este copleşită de cereri; Madame Briol (altă celebră modistă din Capitală, n.n.) ar trebui să aibă o sută de braţe cu degete de zînă; aceasta nu ar fi prea frumos dar ar fi foarte util [pentru a putea onora toate comenzile]. Vă anunţ [că veţi vedea] frumoase marchize care vor face să pălească de gelozie toate modelele lui Boucher; păstoriţe care vor face pe toţi Nemorinii din lume să întoarcă capul, colombine vioaie şi cochete, ţărănci aşa cum n-aţi văzut niciodată. »[1]

Costumele erau, uneori, proprietatea purtătorului, fapt ce obliga la o folosinţă mai îndelungată, cel puţin un sezon, ceea ce nu era prea plăcut căci personajul putea fi identificat cu uşurinţă şi petrecerea îşi pierdea astfel tot hazul pentru el. De cele mai multe ori erau închiriate de la magazine specializate sau, dacă balul era dat într-o sală publică, puteau fi luate de la garderobă (ne mai amintim de « catindatul » lui Caragiale, magnetizat cu rom de Jamaica şi de avatarurile cauzate de schimbarea costumului personal cu unul de la « grandirob »). Mult înaintea începerii sezonului presa era asaltată de anunţurile negustorilor de măşti şi costume ori de acelea ale modistelor. Să spicuim cîteva: « *MADAME JULIE, marchande de modes, maison Török, se fait un plaisir de prévenir les dames de Bucarest, qu'elle vient de recevoir de Paris un grand assortiment de DOMINOS qu'elle louera à des prix très-modérés* »[2]; *SPÉCIALITÉ / de / Robes de bals, de soirée et de théâtre / Mme DOMINICA couturière / Se rappelle aux dames, qui veulent être bien habillées. / Ses robes et ses costumes faits pour le théâtre, la recommandent aussi pour les bals masqués de famille / Prix Modérés / Rue Mogochoi Nr. 13 / près le Consulat de Russie.* »[3]; « *Masci şi domino noue, colorate en velours et en satins se găsesc la subsemnata în dugheana d-lui A. Fara str. podul vechiu. Victoria Zavacka.* »[4]; « *COSTUME şi MASCI / DE ÎNCHIRIAT / L. KRAUS / Strada Carol I no. 6, vis-à-vis de Walhalla, în curte. Mare deposit de măsci şi costume de catifea şi metase. Măsci de caracter precum: Mefistofeles, Faust, Robert* [Diavolul], *Cavalferi, din secolul XVI, Rococo, Jokai, Marquis, costumele potentaţilor, etc., etc., cu preţuri moderate.* »[5]

Balurile publice erau organizate în cele cîteva spaţii ample ale oraşului — la Bucureşti, la Teatrul Naţional, în sălile Bossel şi Slătineanu, la Teatrul Dacia — ca şi în cafenele, restaurante şi ospătării, unde accesul se făcea pe bază de bilet reţinut din timp sau luat direct de la casă. Antreprenorii se întreceau să-şi ofere serviciile publicului dornic de distracţii. În acest scop erau solicitate aprobări de la prefectura poliţiei sau chiar de la ministru[6].

NOTE

1 La Voix de la Roumanie nr. 7/27 Février 1862
2 Idem nr. 49/28 Décembre 1861/9 Janvier 1862; nr. 3/30 Janvier 1862
3 Idem, nr. 13/8 Fevrier 1866
4 Curierul de Iassi no. 15/9 Fevruarie 1872
5 Resboiul no. 179/19 Ianuarie 1878
6 Arhiva Ministerului Afacerilor Interne, Divizia Administrativă, dosar 553/1862, fila 1: « *D-le Ministru, / Precum în anii precedinţi, voindu a da şi în Carnavalu de estimp balluri Mascate în localulu numitu « Pomulu Verde » de doue ori pe săptămână Joia şi Dumineca, şi Sâmbăta picnicuri. Ve rogu D-le Ministru ca să ordonaţi cui i se cuvine spre a'mi libera acéstă voiă / Allu D-niei Vóstre / Plecatu / Servu / Manole Pappadopulos* »

1. *Doamna travestită în costum bărbătesc din vremea lui Carol IX Fotografie de Frank Paris, carte-de-visite*
2. *Doamnă în costum oriental (odaliscă). Fotografie de Bingham, Paris, carte-de-visite*
3. *Doamnă costumată în bufon. Fotografie de Franz Duschek, cabinet*
4. *Doamnă costumată în regină din secolul al XIV-lea. Fotografie de Carol Szathmari, carte-de-visite*
5. *Doamna Elena Cornescu (născută Manu) în costum de bal. Fotografie de Franz Duschek, carte-de-visite*
6. *Domn în costum muschetar. Fotografie de Franz Duschek, carte-de-viste*
7. *Doamnă în costum din secolul al XVI-lea. Atelier necunoscut, carte-de-visite*
8. *Domn în costum de bostangiu (vîslaş al caicelor sultanului de pe Bosfor). Fotografie de Gustav Waber, Bucureşti, carte-de-visite*

DUSCHEK F.

Atelier necunoscut

GUSTAV WABER

https://biblioteca-digitala.ro

exoftalmia. eșecul unei metode

călin dan

scurtă istorie a textului. Încerc să reiau un studiu (din 1983) asupra vizualității în proza flaubertiană, profitînd de provocarea pe care mi-o lansează prietenul Dragoș Gheorghiu: grila de lectură edificată între *natural* și *artificial*. E vorba, deci, despre un act de penitență ce caută să anuleze lipsa de miză a unei metode analitice care, decodînd trăsăturile descriptive ale textului, nu face altceva decît să se auto-contemple. Moralitatea unui procedeu de lectură mă interesează acum infinit mai mult decît astuția sa demonstrativă. Cînd citesc: « Le cercle des spectateurs, entièrement composé de Maures, était tout blanc gris et généralement la tête converte : figures et bras bruns », notația rapidă îmi comunică o similaritate cu crochiurile lui Delacroix. Aceasta e însă o constatare (și o plăcere) cu caracter pur personal și nu văd nici un folos în extinderea ei.

Însă în fragmente de genul: « [forêt] verte, noire, à la Poussin, arbres à lignes monumentales », « paysage shakespearien », dincolo de *ticul mnemotehnic* al unei sensibilități de tip cultural, ce vrea să-și fixeze rapid cîteva date senzoriale (apelînd la un vocabular comod, la semnale asociative proprii), mai apare și altceva. Sau alt exemplu: « Une chose merveilleuse, c'est la lumière; elle fait briller tout . . .Des vêtements blancs, jaunes ou azur se détachent, dans l'atmosphère transparente [pînă aici avem deopotrivă o descriere și o constatare teoretică, putînd emana din carnetele unui artist sau ale unui fizician îndrăgostit de natură], avec des crudités de ton à faire pâmer tous les peintres ». Finalul introduce în mod explicit o distanțare prudent-ironică de datele realului. Scriitorul nu se lasă absorbit de o natură extaziantă, ci o imobilizează în virtualul imaginii deduse.

natural și malefic. Pentru om, natura nu e primejdioasă doar în mod direct și simplist — ea e promițătoare de primejdii ascunse. Izomorfismul structurilor materiei, logica unitară a sistemelor micro- și macro-scopice, evoluționismul și etologia sînt, în pofida argumentației concrete, doar aparențe: psihologia fragilă a umanității se folosește de ele pentru a-și consola un sentiment imemorial de inadecvare. Împotriva acestei inadecvări — și împotriva cauzelor sale, pe care natura le reprezintă/adăpostește — au luptat, cu mai mică sau mai mare vehemență, toate civilizațiile. Ființă « naturală », omul e, totuși, « căzut » în natură, el nu îi aparține, iar acțiunile sale, violente sau tandre, caută să domine și să îmblînzească forțe oculte care îl pîndesc fără încetare.

Prin propria creativitate, omul introduce o alternativă artificială la un univers ce îi e ostil. Nu ne aflăm niciodată pur și simplu în fața naturii — ci și împotriva ei. Renunțarea la artificiu — la distanțare și pază — duce către pericole imprevizibile. Comunicarea extatică sau contopirea blîndă cu natura au același efect — distrugerea individului și trecerea într-o lume bîntuită de fenomene necontrolabile. Cel mai aproape de lumea naturală, țăranul polemizează cu ea în mod tenace, printr-un activism lent, adaptat revenirilor ciclice; el nu se lasă niciodată invadat de puterile obscure, pe care orice comunitate le încredințează competenței șamanului (vraciului etc.), un fel de releu, asigurînd comunicarea cu acele forțe, dar și un sacrificat, prin însăși capacitatea contactării lor nemijlocite. « Ne faut-il pas avoir l'âme vide pour chercher à regarder la nature avec plaisir? » se întreabă Flaubert. Într-adevăr, doar firile simple, private de capacitatea sesizării pericolelor, se instalează în fața naturii fără acea stare de hybris, fără acea ambiguitate dureroasă a iminenței tragice dublînd satisfacția imediată. În afara exercițiului magic propriu-zis, vraciul (șamanul) oferă o astfel de aparență rudimentară; dincolo de oboseala contactării unei lumi de dincolo, el nu mai conține nimic — așteaptă doar umplerea sinelui cu semne ascunse și, de fapt, violente.

scrisul apotropaic. Modul cum se raportează Flaubert la natură poate fi urmărit, în primul rînd, prin textele din *Voyages*. Mai mult sau mai puțin elaborate, ele se bazează totuși pe ipoteza scrierii/descrierii ca artificialitate. Decupînd pur și simplu, din masivitatea prozei, fragmentele descriptive, obținem cîteva categorii de *texte-obiect*:

a. peisaje cartografice, obositoare prin detalierea topografică și admirabile prin tenacitatea unui exercițiu ce se consumă în gol;

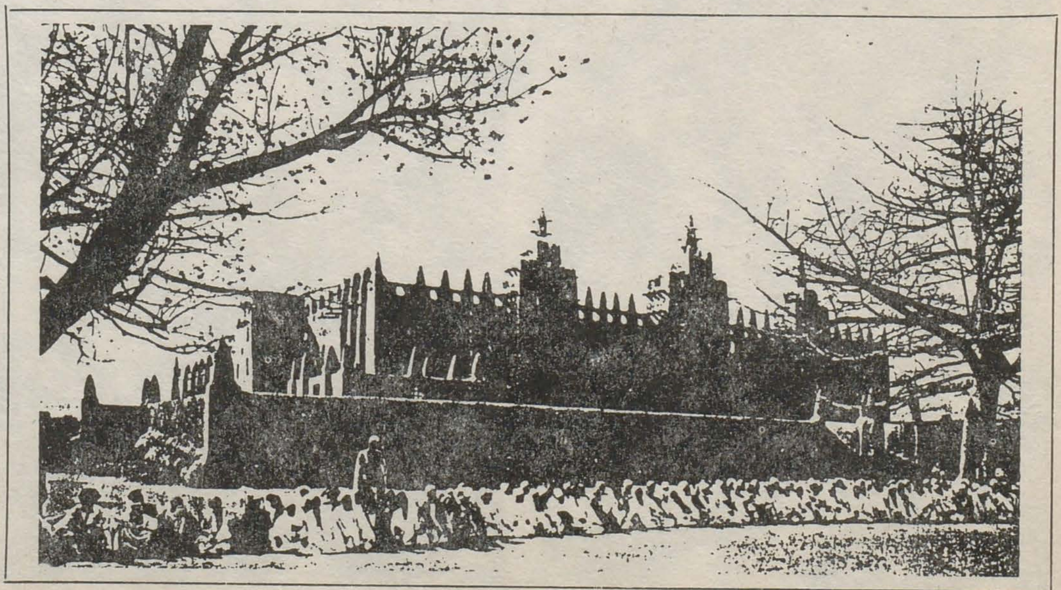
b. cartoline colorate sensibil, fixînd pentru mai tîrziu și pentru mai departe locuri, portrete, mici scene de gen (industria suvenirului poștal nu e încă pusă la punct, dar mentalitatea acumulării unor atare imagini există);

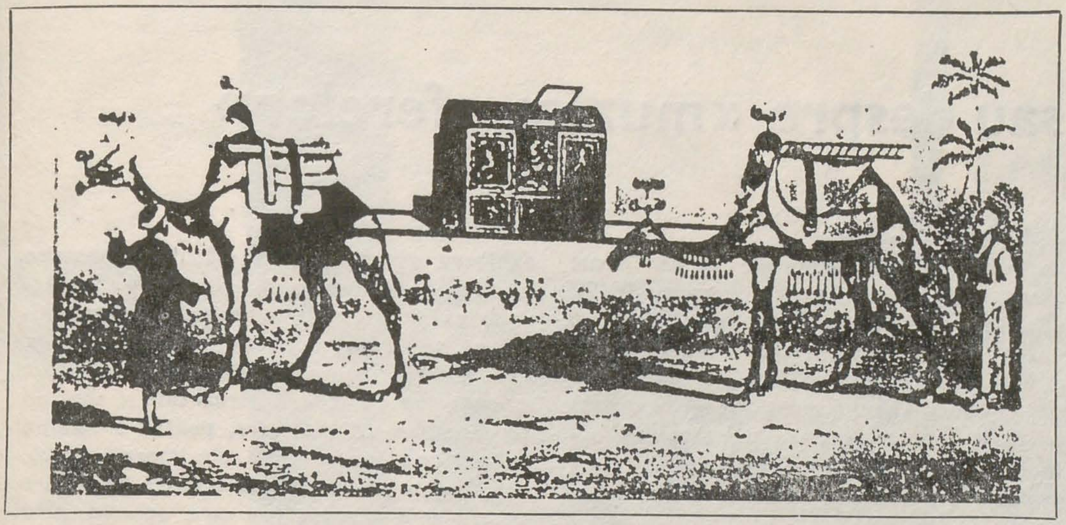
c. cîteva (puține) scene de mișcare, între care se remarcă și fenomenele meteorologice (îndeosebi revenirea la rapide schițe de cercuri crepusculare).

Realitatea e, ca să zic așa, cromolitografiată, asimilabilă deci unui interior burghez încărcat și confortabil. Asta ca primă etapă. În general, însă, natura e percepută ca dezordine maladivă, iar anamneza acestei senzații o dă cultura (istoria). « Le Rhône bouillonne et court d'une façon effrénée; c'est là le fleuve d'Annibal et de Marius; il a quelques chose d'antique et de barbare »; « le soleil, comme un bouclier rougi, se couchait à gauche » (la Cartagina); « La campagne est ce qu'il y a de plus antique à Rome » etc. Receptarea naturii, fracturată prin memoria culturală, e unificată prin scriere. Peisajul e locuința evenimentelor și a numelor acelora ce le-au jucat.

Interesantă e dubla vizualitate a unor notații ce se ocupă simultan de naturalul brut și de ordinea monumentală a artelor opuse naturii. Atacul are loc în dublu sens: natura inventă ruina, arhitectura inventă peisajul. « C'est par la merde des oiseaux que la nature proteste en Egypte, c'est la tout ce qu'elle fait pour la décoration des monuments, ça remplace le lichen et la mousse. » Iată Sfinxul: « il grandissait, grandissait et sortait de terre comme un chien qui se lève », scrie în *Voyages*, iar în *Corespondență*: « il a le nez mangé comme par un chancre », ceea ce îmi dă ideea indestructibilului mariaj dintre natural și artificial. Deșertul e violentat de prezența Sfinxului, iar acesta, prin pierderea atributului nazal, se asimilează, iarăși, unui peisaj abraziv. Iată o bună definiție privitor la ambiguitatea binomului de care ne ocupăm: « La belle chose que la sandalle ! n'est-ce pas un symbole? l'art se prêtant à la nature, ne la cachant pas encore, mais s'y adaptant ! » Pesimismul flaubertian reiese cu destulă claritate din enunțarea unei arte menită să oculteze naturalul. Cîrja culturală ne apără în drumul nostru prin accidentele naturii (d.e. palmierul e « un arbore arhitectural »).

Cultura însăși e supusă scrisului, e re-artificializată printr-o patetic de amănunțită cuprindere în text. Acolo unde Maxime du Camp fixează monumentele pe placa fotografică, coechipierul său Flaubert face stufoase descrieri de arhitectură, pictură mu-





p. 38
Moschee din Djenna
p. 39
Litieră suspendată între două cămile (1857)

rală, sculpturi, catacombe, mumii, sarcofage etc. De data aceasta textul înlocuieşte albumele cu reproduceri, monografiile şi enciclopediile de tip *Propylaen* . . .

kitsch-ul sau despre mărturisirea fricii. Disconfortul în faţa naturii se manifestă cel mai bine în zona expresivă a kitsch-ului. Acesta concentrează cu cea mai mare energie artificialitatea, pusă în ecuaţie tocmai prin metodele naturii, pe care nu caută să o contrazică, ci să o ignore. Exultanţa kitsch-ului are ceva neliniştitor, malefic, obiectul kitsch e de o perfectă ambiguitate, astfel încît nu se poate niciodată stabili cu destulă precizie dacă el invocă răul pentru a-l combate sau îl conţine pentru a-l inocula. Exagerînd în scopuri pedagogice, am putea spune că arta se desparte de kitsch doar în măsura în care îşi defineşte opoziţia (şi nu indiferenţa simulată) faţă de ordinea naturală. Diversele grade de asimilare mimetică a acestei ordini o apropie kitsch-ului.

Strălucitoarele descripţii din proza artistică a lui Flaubert, încărcate pînă la sufocare şi precise pînă la perversiune, pot fi asimilate unei mentalităţi de tip kitsch. Această mentalitate apare abundent şi în *Voyages*, dar nu în sine, ci prin surprinderea savuroasă a unor situaţii din realitate. Iată întîlnirea dintre civilizaţia pariziană şi cea a beduinilor într-un hotel oriental: « Le corridor du premier étage est tapissé des litographies de Gavarni arrachées au *Charivari*. Quand les Sheiks du Sinaï viennent pour traiter avec les voyageurs, le vêtement du désert frôle sur le mur tout ce que la civilisation envoie ici de plus quintessencié comme parisianisme . . .; les lorettes, étudiants du quartier latin, et bourgeois de Daumier restent immobiles devant le nègre qui va vider les pots de chambre ».

Kitsch-ul e pentru Flaubert în primul rînd un fenomen de aculturaţie. El asimilează peste tot prezenţa imaginilor pioase, de tip Épinal, caută locurile comune ale mentalităţilor (vezi celebrul *Dictionnaire des idées reçues*) dar, dincolo de această aparenţă, rămîne o înspăimîntată voluptate în faţa indestructibilei violenţe a unui spirit rău tutelar, care circulă, fără reţinere, peste barierele dintre natural şi artificial, unificînd existenţa într-o coerenţă monstruoasă. Ambiguităţii kitsch-ului îi corespunde o reacţie ambiguă a scriitorului, care constată fenomenul, amplificîndu-l într-o oripilată exultanţă: « une chose a dominé tout pour moi, c'est l'aspect du portrait en pied de Louis Philippe, qui décore le Saint-Sépulcre. Ô grotesque, tu es donc comme le soleil ! dominant le monde de ta splendeur, ta lumière étincelle jusque dans le tombeau de Jésus ! »

Comportamentul călătorului Flaubert devine execrabil uneori tocmai printr-un abuz de tip kitsch. La excesul descriptiv se adaugă un exces cinegetic (tot felul de vietăţi mişcătoare, de la cameleoni la ibişi, sînt împuşcate fără sens), un exces de scormonire (braconaj arheologic) şi de spirit pseudoştiinţific (măsurarea diverselor edificii, calcuri executate după reliefuri etc.). De altfel, glorificarea excesivului emană din acea aparentă vitalitate a romantismului timpuriu, care leagă curentul istoric de o istorie mai vastă a kitsch-ului: « Suffit-il donc qu'une chose soit exagérée pour qu'elle arrive à être belle? Malheur à qui ne comprend pas l'excès ! »

Elementul din natură şi detaliul « civilizator » sînt puse într-o relaţie de apropiere a cărei brutalitate detonează reacţia kitsch. Iată ce găseşte de cuviinţă scriitorul să noteze undeva despre ades invocata luminată a lunii: « Dans la position où j'étais, elle éclairait ma jambe droite et la partie de ma chaussette blanche comprise entre mon pantalon et mon soulier ». Cu acelaşi ton detaşat-obiectiv e descrisă şi Madona Sixtină. În sensibilitatea optică a lui Flaubert, ca şi în exerciţiul său scriitoricesc nu se poate stabili o ierarhie a evenimentelor, deci nu se poate, implicit, deduce o morală a lor. Prin modul în care, pe cale inversă, Flaubert aplică artificialului estetic un tratament de tip « natural », participarea sa plină de ingeniozitate la procedurile kitsch-ului capătă aspecte « consumiste ». Pomenind de iconografia eroinei biblice Judith, scriitorul concluzionează: « celle qu'on aimerait mieux à foutre c'est celle de Vernet ». În aceeaşi ordine de idei, voi da un citat mai amplu referitor la Canova (sculptor asimilat, altundeva în *Voyages*, în mod explicit prostului gust): « je n'ai rien regardé du reste de la galérie; j'y suis revenu à plusieurs reprises, et à la dernière j'ai embrassé sous l'aisselle la femme pâmée qui tend vers l'Amour ses deux longs bras de marbre. Et le pied ! et la tête ! le profil ! Qu'on me le pardonne, ç'a été depuis longtemps mon seul baiser sensuel; il était quelque chose de plus encore, j'embrassais la beauté elle-même, c'était au génie que je vouais mon ardent enthousiasme. Je me suis rué sur la forme, sans presque juger à ce qu'elle disait ». Plin de contradicţii (judecata estetică, aplicată formei, se face fără judecarea acesteia din urmă, geniul creatorului e omagiat prin acte fizice de altă speţă etc.), pasajul e semnificativ pentru tipul de erotism al acestui misogin înrăit şi de o programatică frigiditate. Spaima în faţa unei existenţe condusă de forţe negative distruge / diminuează erosul, transportîndu-l din zona fizicităţii în cea a fabulaţiei. Comportamentul kitsch şi obiectul kitsch căruia i se aplică generează o globalitate pe care o putem subsuma artificialului, pasivităţii sale dezabuzate şi exsangue.

il vaut mieux être oeil, tout bonnement. Un portret al adolescentului Flaubert (Delaunay) amintind, prin trăsăturile grele, senzuale, şi — mai ales — prin hipertrofia globului ocular — pe Goethe. Ambii scriitori au o lăcomie asupra realului, exersată, în cazul francezului, prin acumulări descriptive. (Saxonul colecţionează, pur şi simplu, « curiozităţi » naturale sau îşi sublimează forţa de observaţie într-un răsfăţ pseudo-ştiinţific.) Această « exoftalmie teoretică » nu are, în sine, nimic spectaculos. Scriitorul pare apt să folosească deopotrivă şi alte procedee menite să aducă realitatea în spaţiul ficţiunii. (« Au milieu du silence, ces femmes en rouge et or » — de remarcat că *tăcerea* potenţează şocul vizual indus de această scurtă notaţie.) Interesant e însă modul cum opţiunile lui Flaubert în cadrul universului vizibil trădează o anume precisă concepţie despre lume. Contemporan cu impresioniştii, Flaubert ignoră experienţele acestora, făcînd o punte între primul romantism, cu anumite accente biedermeier şi simbolismul fin de siècle. Neîncrederea în virtuţile curative ale naturii exaltă artificiul, strălucirea e menită să acopere un haos greu limitabil. Iconografia kitsch care asfixiază posteritatea prozei flaubertiene nu e întîmplătoare. Ea decurge din opţiunile autorului, atît în lumea vizualităţii, cît şi în tehnica de elaborare a textului. Supercizelarea frazei, obsesiva ei melodicitate, e un alt mod de a se opune în mod explicit dezordinii naturale, dar şi o invocare implicită a unei contra-naturi de o adecvare discutabilă. Frumuseţea excesivă ascunde (întotdeauna?) ceva rău mirositor, aşa cum splendorile Jerusalimului se concentrează (*Voyages*) în jurul pieţei de sacrificare a animalelor, plină de resturi şi de sînge. Un plictis cosmic, o greaţă a neputinţei şi inutilităţii sînt exorcizate prin singura metodă care îi stă la îndemîna scriitorului — textul, elaborat în pofida unei lumi funciarmente corupte.

https://biblioteca-digitala.ro

«proiectul huma» sau despre «muzica sferelor»

gheorghe vida

Maxim Hutira este unul din destul de rarii artişti de astăzi, care-şi însoţesc artefactele cu un program teoretic coerent, operează adică printr-un transfer conceptual între două limbaje, amîndouă de o neobişnuită densitate ideatică.

Pătrunzînd în expoziţia lui din sala *Atelier* 35 a galeriei *Orizont*, senzaţia sinestezică, instaurată parcă pe nesimţite de cele 10 mari picturi — avînd în centrul lor aceste forme ovoide dinamice — este una de integrare armonioasă, simpatetică a individului într-o ordine cosmică, într-un mediu pitagoreic, dominat de « muzica sferelor ».

Preceptul platonician: « Nimeni nu intră aici, dacă nu este geometru » rămîne desigur valabil şi în acest caz, numai că Maxim Hutira reuşeşte, prin procedee pur picturale, de mare subtilitate a mînuirii valorilor în cadrul unor tonuri apropiate, să reducă impactul vizual de uscată cerebralitate a unor demonstraţii matematice, fiind corporalizate pînă la stadiul contemplării estetice, unde tactilitatea şi tectonica « massei » puse în mişcare primează.

În textul său introductiv, de o frumoasă ţinută intelectuală, Maxim Hutira precizează: « Proiectul porneşte de la un model intuitiv al Facerii şi trebuie înţeles ca analogie /.../ Torul tangent împlineşte trei funcţii: elimină bipolaritatea, generează o reţea care emană dintr-un singur punct, prin procedeul torsiunii cu 180°, astfel încît paralele devin spirale, avînd aceeaşi origine cu meridianele şi, în fine, duce la apariţia în interior a benzii Möbius /.../. Devenită simbol / acesta / îşi croieşte de mai mult timp un drum prin artă, însă e lipsită de o mitologie care s-o încarce de sens. De aceea eu numesc taină ceea ce geometrii găsesc că e un paradox sau ciudăţenie la bandele lui Möbius ».

Reamintim că banda lui Möbius este şi « forma pe care Max Bill (unul din acele genii tutelare, sub semnul căruia se situează Maxim Hutira, n.n.) a ales-o ca simbolul gîndirii sale vizuale /.../, în care procesul autocreativ este infinit, astfel că spaţiul alternant al formei echivalează în absolut cu spaţiul real, infinit (Giulio Carlo Argan). « Arta concretă » a lui Max Bill porneşte, aşa cum afirma un critic, de la muzica « pentru ochi » spre a ajunge la armonia lumii. Undeva pe acest drum, încărcat de multe capcane (de care artistul este conştient), se fixează şi proiectul denumit semnificativ Alfa şi Omega.

Pentru a-l invoca tot pe Max Bill, să citâm şi crezul său fundamental, conform căruia « toate aceste lucruri, care aparent nu au nimic de-a face cu necesităţile zilnice ale oamenilor, sînt totuşi cu o bătaie lungă, în momentul cînd devin artă » (Max Bill, *Die mathematische Denkweise in der Kunst unserer Zeit*, *Werk*, nr. 3, martie, 1949). Adăugăm, cu titlu anecdotic, faptul că într-o convorbire pe care am avut-o cu Max Bill în 1976, cu prilejul colocviului Brâncuşi, îmi vorbea despre fascinaţia ce o exercita asupra lui o lucrare de o puritate absolută precum « Începutul lumii », ovoidul din 1924, fiind una din sursele fertile ale sculpturii sale.

Am efectuat aceste excursuri să le zicem « tematologice » în peisajul artei noastre, pentru a înţelege mai bine demersul oarecum singular al unui tînăr artist, acum în plină exhibare zgomotoasă a trăirilor transcrise febril şi necenzurat, avînd justificarea lor desigur ca şi « forţele arhetipale transpersonale » pe care le caută Maxim Hutira. Revenind la imaginile sale receptate doar ca sintagme de « pură vizualitate », dincolo de o anume axiomatizare, pentru a rămîne pe teritoriul matematicii, ele impresionează, repetăm, prin această necontenită pendulare între planul mundan (de care aparţin prin masivitate şi vibraţie particular picturală) şi cel celest, prin modul în care « fac vizibile » simboluri abstracte, dătător de speranţă, apropiind de noi, bieţi oameni, « muzica sferelor ». (vezi ilustraţia 2 de la pag. 8)

artificialul

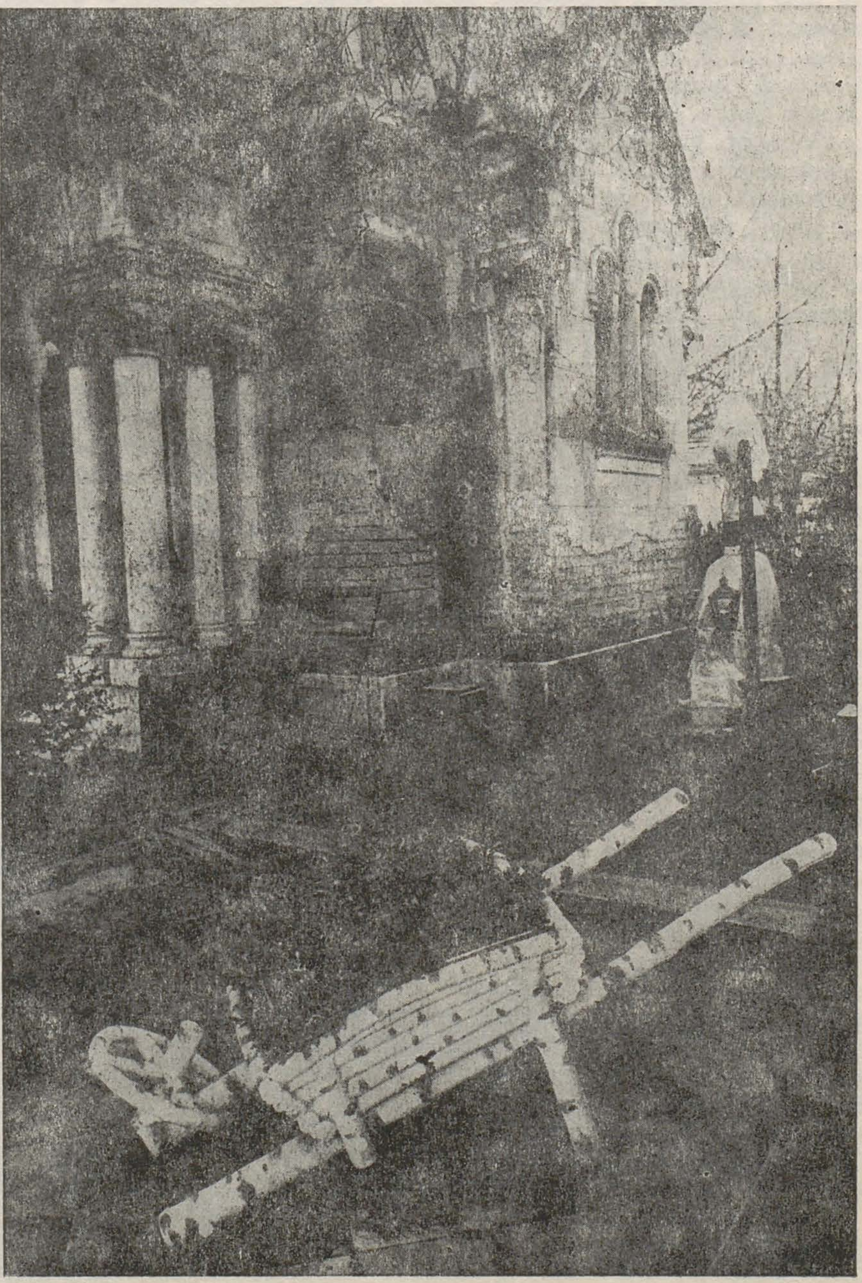


foto MIHAI OROVEANU

https://biblioteca-digitala.ro

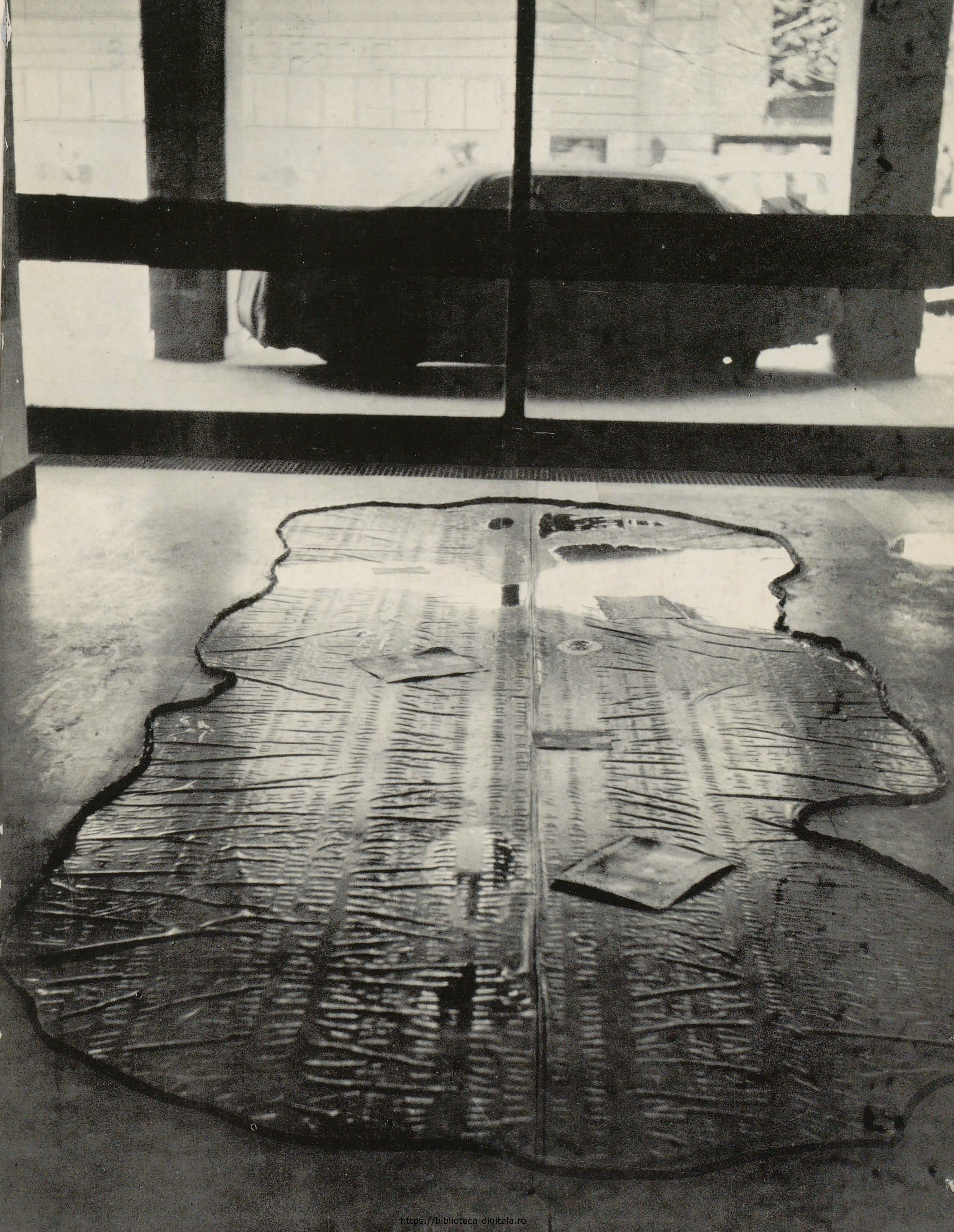
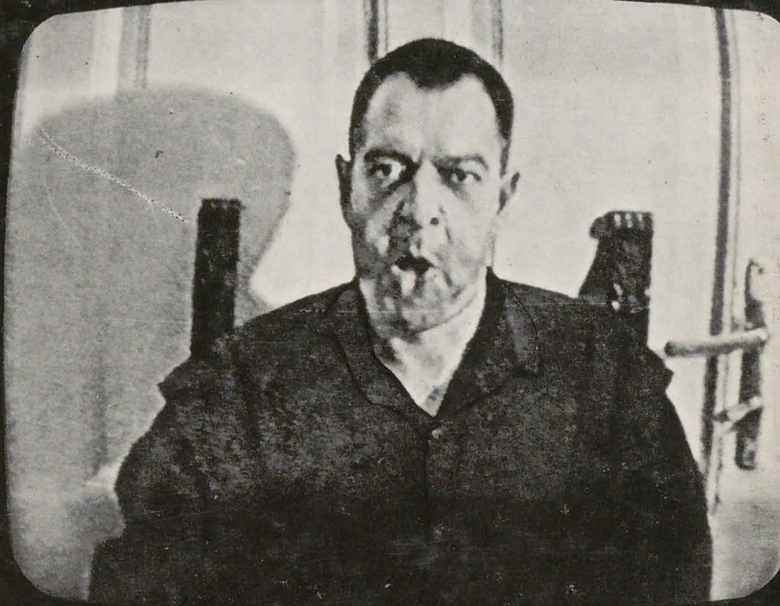
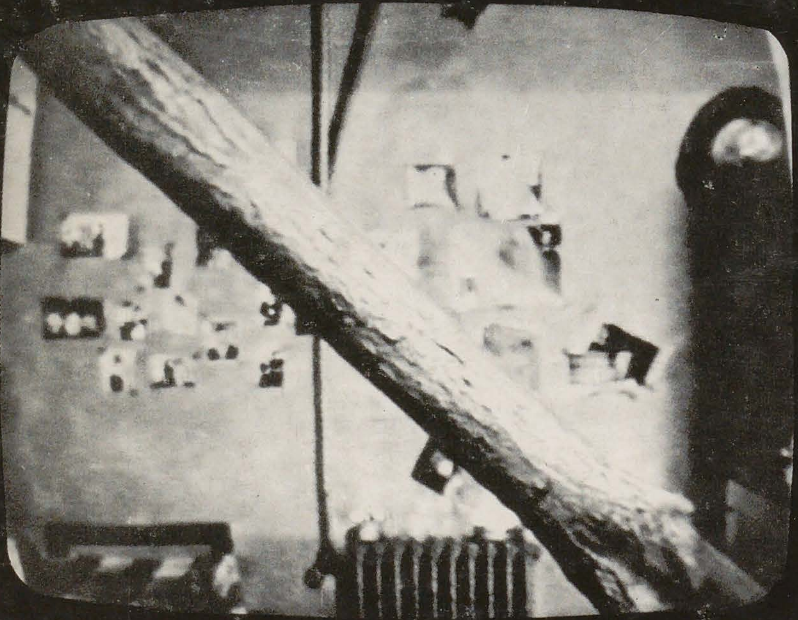
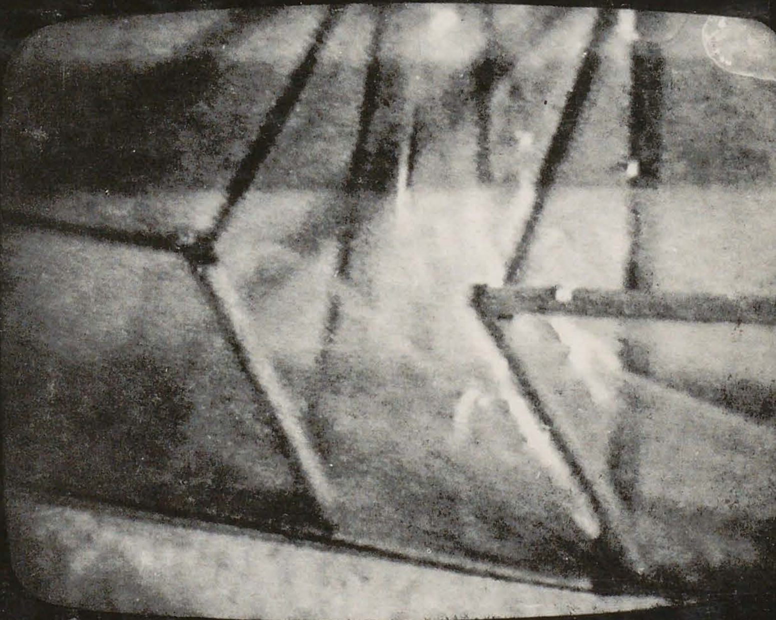


foto MIHAI OROVEANU

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro